FRAKCIJA

magazin za izvedbene umjetnosti

4

Hamper
Carver
DV8
Athey

Sprinkle

modern primitives

1984

Delimar
Lyotard
Loos

tijelo
TEHNOLOGIJA

ISSN 1331-0100



FRAKCIJA

magazin za izvedbene umjetnosti
broj 4

Izdavači
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNIOSTI
Trg maršala Tita 5, Zagreb
i
CENTAR ZA DRAMSKU UMJETNOST
Hebrangova 21, Zagreb

Adresa uredništva:
CDU - Centar za dramsku umjetnost
Hebrangova 21
10.000 Zagreb
Croatia
tel. +385 1 447 210
faks: +385 1 417 476

Izvršni izdavač
AKTANT d.o.o.
Odjel izdanja Antibarbarus
Nova Ves 4

Uredništvo
Goran Sergej Pristaš (glavni urednik)
Milan Živković
Ivica Buljan
Ivana Sajko
Tomislav Zajec

Tajnica uredništva
Jasna Spaić

Dizajn
Igor Masnjak

Zahvaljujemo: Francuskom kulturnom institutu, Josipu Slavenu Delalleu, CPR

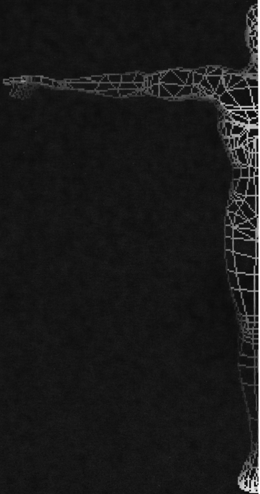
Posebno zahvaljujemo Institutu "Otvoreno društvo"

Prepress
NMtri

Tisak
Grafomark

Izlazi tromjesečno
Rukopisi i diskete se ne vraćaju

Zagreb, ožujak 1997.





Teatar kao umjetnost bavljenja subjektom došao je krajem ovog stoljeća do možda najradikalnijeg susreta s tijelom i njegovim ponovnim promišljanjem u kontekstima reprezentacije i performativnosti.
Kazališni umjetnici pojavu su Interneta i simulacijskih, digitalnih medija prihvatili s ništa manje entuzijazma od svojih prethodnika koji su početkom ovog stoljeća bili zadivljeni strojem i njegovom preciznošću. Još davna Kierkegaardova zamjerka kazalištu da stalno ponavlja nemogućnost ponavljanja samo je nacrt jedne modernističke kazališne utopije: pokušaja maksimalne kontrole tijela, ograničavanja slučajnosti, različitosti i nepredvidivosti, obuzdavanja tijela koje izdaje i dovodi u sumnju reprezentirani subjekt. Internet i "virtual reality" (sa svojim "tjelesnim" komunikatorima) pružili su subjektu mogućnost novog proširenja, nove reteritorijalizacije, novijeg rastoka u, ne više samo dijaloškom, nego i polilološkom odnosu.
S druge strane, takvi utopijski koncepti izazvali su žaljenje i strah nad tijelom kao jedinom idejom garancije integriteta subjekta i njegovim posljednjim utočištem. Kako nam granice postaju transparentne tek kad nam se počnu opirati, tako je i tijelo dovedeno u različita iskušenja koja bi trebala producirati iz tijela ono što je njemu imanentno, ono što ne može biti dovedeno u pitanje, samo ono što proizvode spolnost i napor. Kako piše Josette Feral, u performansima kojima je tijelo scena subjekt prepoznajemo prepoznajući njegovo tijelo. A pohvala tome subjektu jest odrješenje njegovim frustracijama. Autoterapeutska funkcija performansa, njegova u izvođaču introvertirana katartičnost nije zanemariva i logičnom se čini njegova sadržajna povezanost sa stvarnim životom izvođača. S jedne strane simulacija (Internet, virtual reality) i s druge strane tvrdokorna realizacija (performans) dva su radikalna suputnika onoga što danas zovemo teatrom. Proučavanje njihovih granica možda će nam reći više o granicama samog teatra, znakovnog prostora čije se širina i dužina mjere granicama predstavljenog i izvedenog subjekta.

sadržaj

4 info

FRAKCIJE

8 **Čega to krajolik?**
Goran Sergej Pristaš o Prepoznavanju krajolika i Žudnji

11 **Raslojavanje crnog**
Ivana Sajko o Tami

14 **O Medvešeku**
Ivica Buljan uz predstavu Hamper

16 **Glumac sam sebi gradi odar**
razgovor sa Edvinom Liverićem

18 **Riječi su tek onostranost šutnje...**
ili Marijana Fumić isključivo zbog Hampera

20



Refleksija
varaždinska Antigona - piše Nives Madunić

23 **Komprimirani prostor igre**
Tomislav Zajec o Prozorima spavaćih soba

25 **Štedljivost ili rastrešenost**
Carver na sceni - Asja Srnec-Todorović

27 **Projekt Bizon**



28 **Nakana tankog alibija**
Davor Mojaš o repertoaru dubrovačkog kazališta

30 **Perfect Lovers**
Zlatko Wurzberg o Fedri

32 **Ne napuštajte dvoranu!**
hrvatska video scena - Janka Vukmir



Promemoria
prisjećanje na predstavu 1984.

35



Budućnost u deep freezeru
tekst Darka Tralića objavljen u Prologu br. 31

36 **Prijepis radijskog razgovora sa autorima predstave**

38 **Šlager sezone 1984.**

tijelo
TEHNOLOGIJA

40 Posljednji teritorij
Bojana Kunst o tjelesnosti i novim tehnologijama

43 Tijelo postaje slika i znak
razgovor s Igorom Pribcem

46 Spavač
prijevod teksta Tracy Warr o riziku i performansu

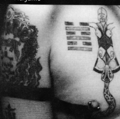
53 Čvorasto pismo
Arnd Wesemann o kompjutorima i teatru

59 Film pred revolucijom
kompjutorski izazov filmu - Jurica Pavičić

62 Moderni primitivac
razgovor s Ronom Atheyem

66 Tijelo kao knjiga ispisana žiletom
Delimir Rešicki o Satanu Panonskom

70 Tetovirana duša
o pojavnostima tetovaže - Suzana Marjanić



75 Post-porn modernistice
Gordana Vnuk o ženskom performansu u Americi

78 Svakodnevno razmišljajte o sebi
performansi Vlaste Delimar - Markita Franulić

81 Dodir
francuski dnevnik Gojka Bijelca

fini autori

82 Logos i téhnê, ili telegrafija
prijevod teksta J.-F. Lyotarda

86 Ornamenti zločina
manifest Adolfa Loosa



90 Filozof teatra: Petar Brečić
piše Vjeran Zuppa

92 Please Please Me, Oh Yeah, Like I Please You!
Rok Vevar o novoj predstavi britanske skupine DV8

94 Volim se zavlačiti u tuđe glave
razgovor sa koreografom skupine DV8, Lloydom Newsonom

98 Nova kazališna publika
Darko Lukić o festivalu Taormina Arte

102 Imitacija i život
Zlatko Wurzberg o kazališnom programu Festivala d'Automne

Mreže

105 Kulturni rasporedi Vijeća Europe
piše Dubravka Vrgoč

106 Europska kulturna fondacija

107 Brouhaha International

108 Maschere sui ponti

109 English Supplement

sadržaj

Vijesti iz IETM-a

[informal european theatre meeting]

IETM sastanci - sastanci IETM-a (Informal European Theatre Meeting) ove će godine promijeniti četiri sjedišta. Plenarna godišnja sjednica održat će se u Parizu (od 10. do 13. travnja), a ostali će sastanci biti organizirani u Sibiuu, Rumunjskoj (lipanj); zatim u Polverigiu te u Lisabonu (studeni).

Kontakti
tel. + 3120/551 33 00
faks + 3120/551 33 03

STOCKHOLM 1998. - Kulturhuset prima prijedloge za program što će se održati u sklopu manifestacije Stockholm 1998. - Kulturna prijestolnica Europe.
Kontakti: Claes Karlsson
tel + 468/700 01 87
faks + 468/109 431

LA FURA DELS BAUS - Španjolska skupina La Fura dels Baus najavljuje novi projekt nazvan **Work in progress** iniciran uspješnim iskustvom s velškom grupom Brith Gof. Skupina će putem kreativnih radionica surađivati s umjetnicima iz raznih zemalja (Meksika, Argentina, Španjolske, Njemačke, Italije). Konačna izvedba koja će sažeti cjelokupni rad održat će se na festivalu Tįrrega '97. Priča se o mogućnosti održavanja radionice i u Zagrebu.



CULTURE IN BALANCE - Nizozemski kazališni institut, Flamanski kazališni institut Vlaams te Europski kulturni mjesec (Ljubljana) organizirat će konferenciju pod nazivom Culture in Balance: Texts Crossing Borders. Konferencija će se održati u Ljubljani od 25. do 29. lipnja 1997. godine. Pozvani su svi profesionalci iz cijele Europe (dakle dramatičari, redatelji, izdavači, kritičari itd.) zainteresirani za stvaranje kazališnih tekstova kojima će biti omogućeno da prijeđu granice njihovih matičnih jezičnih područja.

ELIA - Europska komisija za Sokratov program izabrala je ELIA-u (European League of Institutes for the Arts) da predstavlja tematsku mrežu ("thematic network") za umjetničko školovanje. ELIA će sponzorirati umjetničke obrazovne projekte kojima je uvjet da posjeduju međunarodne dimenzije i da omogućuju otkrića na polju umjetničkog obrazovanja. ELIA će prioritet dati inovativnim, multidisciplinarnim projektima koji prate nove tehnologije te koji su povezani s profesionalnom umjetničkom praksom.

BRITH GOF - Velški Brith Gof najavljuje za 1997. tri nova projekta koji će se već od svibnja moći vidjeti na turneji. Prvi je nazvan **Once upon Time in the West**, a riječ je o poetičnom solo performansu **Eddie Ladda**, kojeg će, služeći se mogućnostima audio i video tehnologije, izvesti na otvorenom polju površine 90 x 40 m. Drugi projekt **Tuag at Hafod** (eng. Towards Hafod) ili "Ludilo u svom zdravom razumu", odlučili su prezentirati kao rezultat "work in progress" procesa, ostvarenog tijekom prva tri mjeseca 1997. Mjesto zbivanja je duševna bolnica u Cardiffu. Tuag at Hafod inspiriran je **Tomasom Johnesom**, čovjekom koji je u srcu zapadnog Walesa kreirao novi svijet na svom imanju Hafod. **Sawl Bywyd** (eng. Several Lives) zadnji je projekt koji će biti predstavljen u sklopu najvažnijeg Velškog festivala National Eisteddfod. Predstava će trajati neprekidno 24 sata, a riječ je, kako to najavljuje Brith Gof, ponovno o masovnom pogrebu u 120 scena. U svojim će se ovogodišnjim planovima Brith Gof i dalje baviti problemima izvedbene arheologije, odnosima izvedbe i arhitekture, izvedbe i slike, te problemom fizičkog izvođenja.


Per Forming TIMES
A Bulletin On New Bulgarian Theatre

The Concept of "Concepts-Bulgaria"

"Sfumato" Theatre

PERFORMING TIMES - Bilten "Performing Times" dolazi iz Bugarske zamišljen kao projekt koji će svojom distribucijom diljem Europe predstaviti Bugarsku kazališnu produkciju i na taj način pomoći u reizgradnji međunarodnih kulturnih veza. Prvi broj biltena predstavlja kazališnu radionicu "Sfumato", laboratorijsku grupu koja je, djelujući od 1988. godine, pod vodstvom dvoje redatelja, **Margarite Mladenove** i **Ivana Dobcheva**, obilježila cijelu jednu epohu bugarskog modernog teatra. Njihovo uprizorenje Čehovljevog "Višnjika" predstavljeno je prošle godine u Avignonu kao dio službenog festivalskog programa.

info

THEATERSCHRIFT 2 - Publikacija koja se u svakom broju objavljuje na 4 jezika i koja obuhvaća sve važnije teme iz područja kazališta i srodnih umjetnosti, kompletirala je i svoje deseto izdanje. Priređujući drugu ediciju od 10 brojeva uredništvo je preselijeno iz Bruxellesa u Berlin, no njegovim članom još uvijek ostaje **Marianne Van Kerghoven**, kojoj je za njezin rad u spomenutom časopisu dodijeljen naslov flamanskog kulturnog ambasadora. Prvi broj Theaterschrift 2 već je izašao pod naslovom "Natrag klasicima?". Broj se bavi temom renesanse klasika u kazalištu i filmu te njezinim prezentiranjem kao fokusa za novi kazališni razvoj. Theaterschrift 2 pokušava pronaći odgovor na uznemiravajuće pitanje: Je li moguće da je avangarda propala tj. da nije bila ništa više od historijskog fenomena?

SPRINGDANCE '97. - Ove će se godine po jubilarni 10. put održati festival modernog plesa Springdance '97. Mjesto održavanja je Utrecht od 18. do 30. travnja. Festival će svojom novom produkcijom otvoriti **Lloyd Newson** i **DV8** (vidi blok inozemstvo). Između koreografa i grupa iz Venezuele (**José Navas**), Danske (**Harijono Roebana** i **Andrea Leine**), Švedske (**Michel Laub** i grupa **Remote Control**), pojavit će se jedna slovenska predstava. Riječ je o novoj produkciji **Iztoka Kovača** u kojoj se prožimlju pokret, glazba te eksperimentiranje filmom.
Kako bi što dosljednije proveo svoj zadatak umjetničkog istraživanja na području suvremenog plesa te pružanja podrške novim autorima, festival će od ove godine prijeći na novu radnu koncepciju. Održavat će se svake dvije godine, dok će nastalu prazninu popuniti novi festival De Storm, oformljen isključivo da pomogne pri otkrivanju i afirmaciji mladih koreografa. Od matičnog se Springdance-a odvojilo i natjecanje u produkciji plesnih filmova, pod imenom Springdance Cinema. Ono će se sljedećih godina poklapati s održavanjem De Storm.

INTERNET - Još u rujnu 1996. godine, Europska mreža informacijskih centara za izvedbene umjetnosti, predstavila je na Internetu Vodič kroz međunarodne festivale i pozornice. Svi organizatori, producenti, menadžeri te profesionalne trupe na ovom vodiču mogu naći sve potrebne informacije o aktivnostima europskih pozornica, te osnovne podatke o svim internacionalnim kazališnim festivalima. Sistem se gradi uz pomoć Europske kompjutorske mreže za umjetnost. Vodič je dostupan na WWW stranicama: **http://www.ecna.org/enicpa.**

BBC WORLD SERVICE

BBC WORLD SERVICE - BBC World Service objavio je međunarodni natječaj za radio dramu. Prva nagrada iznosi 1.600 GBP dok će sljedećih pet najboljih dramskih tekstova biti emitirano u programu BBC-a. Uvjeti natječaja su da izvorna radio drama nije prije izvođena, da ne traje duže od jednog sata te da je napisana na engleskom jeziku. Tekstovi moraju stići najkasnije do 31. travnja 1997. godine, na adresu:
BBC World Service Drama Unit, Bush House, Strand, London WC2B 4 PH, UK.

BUDIMPEŠTA '97. - U Budimpešti se priprema Festival suvremene mađarske drame, koji će trajati od 24. do 29. travnja. Plan je pokazati najbolje domaće produkcije nastale u protekle dvije sezone.
Organizatori festivala pozivaju sve teoretičare, kritičare, izvođače, dramaturge i kazališne redatelje da se priključe simpoziju i radionicama koje će pratiti službeni dio programa. Osnovni je cilj ovog projekta predstaviti mađarski teatar te promovirati vlastite dramatičare i redatelje svijetu. U sklopu međunarodne radionice za mlade redatelje, grupa od 16 sudionika postavljat će predstavu domaćeg autora **Lajosa Partija Nagya.**



MAPA

Moving Academy for Performing Arts

MAPAZ - Ured HIPP - MAPAZ (Đorđićeva 17) objavljuje da je u suradnji sa Kulturno informativnim centrom (Preradovićeva 5) tiskan katalog koji objedinjuje informacije o aktualnim produkcijama i ansamblima u Hrvatskoj. Katalog se može nabaviti na naprijed spomenutim adresama. Unatoč problemima MAPAZ se i ove godine priprema za organiziranje Tjedna suvremenog plesa, Projekta Istra, zatim radionica, seminara, videopredavanja, Međunarodne karavane umjetnosti, a u listopadu za Platformu za međunarodne susrete koreografa u Bagnoletu.

Zagrebačko kazalište mladih
Zagrebački plesni ansambl
Lanonima Imperial
J.C. Garcia:
Prepoznavanje krajolika

Teatar Exit
Zagrebačko kazalište mladih
N. Lušetić:
Žudnja

ČEGA TO KRAJOLIK?

Piše: **Goran Sergej Pristaš**



Foto: Nino Šolić

Prije nekog vremena jedan me je kolega, stranac, pitao kako je živjeti u "prostoru nevolja" ("trouble area" moglo bi se prevesti i kao problematično područje, ali taj kontekst neka se odnosi više na nekoga tko živi izvan mišljenog prostora i tiče ga se prostor kao problematičan, a ne nevolje koje s njim dijele isti prostor) i koliko su te nevolje prisutne u mom svakodnevnom životu. Lako je bilo voditi razgovor - kolega je mislio na Zagreb, Hrvatsku, ove tu prostore... i? Razmišljajući kasnije o tom pitanju provjeravao sam u sebi koji bi to točno bio prostor. Zamislio sam ga, valjda, kao prostor koji dijelim s drugim ljudima i stvarima, koji me aficiraju tako da neka njihova djelovanja i odnosi u koje stupam s njima smatram lošim, nevoljom. Takvo određenje primjenjivo je na svakodnevne ljudske susrete, svakodnevne sudare s onim što čini *loše* u odnosu na neko drugo *dobro*. Prostor nevolje, dakle, određuje prostornost stvari s kojima se nekome događa nešto loše u odnosu na nešto drugo što je bilo bolje. Kratko i jasno: nevolje su bile ratne.

Znajući da me je taj kolega pitao o nevoljama koje je donio rat, pokušao sam pobrojati ne ono što je *loše*, a što je donio art, nego ono *dobro*, u odnosu na koje je to *loše* upravo takvo. I tu se slika počinje raspadati. Krenem li od bilo kojeg dobrog, pokaže se da je ono bilo *loše* po neko drugo *dobro* prije toga. A ta ista *dobra* su se prometala brzo (na ovim zemljopisnim područjima možda brže nego drugdje) u *loše*. Nije trebalo dugo da shvatim da uzročno-posljedična konstrukcija, ona koja bi ispričala priču bilo koje nevolje, ne vodi nikamo jer ni jedna od tih priča nije dostatna da bi pružila uvid u prostor ni u moje vlastite nevolje, a kamoli nekakav opći prostor nevolje. Taj prostor se onda čini jasnijim izvana negoli iznutra jer ne uvjetuje promjenu stanja onoga tko ga misli, nego aficira utoliko da stvara predodžbu cjeline.

Raspadnut u detaljima naših pojedinačnih života, sudbina, tragedija, smrti, klanja, pobjeda, gubitaka i ideja, isti prostor postao je nesagledív i svaka želja u nama da ga sagledamo pretvara se u čistu kartografiju. *Pejsaž* nam je nestao iz vidokruga. Tu i tamo javi se nostalgija za *predodžbama* koje smo imali želeći prostor (zemlju), ovakav ili onakav. Priče naših nevolja su priče pojedinačnih želja i razočaranja. A žrtve naših želja skrivene su ispod kartografije. Duboko da se ne vide. Zajedno s nekim drugim željama nekih ljudi prije nas, pretvorile su se u svoje suprotnosti koje logika moći nameće.

Ukoliko želim stvari gledati kartografski, mnogo je toga jasnije. Tada i divljanje dobrog i lošeg postaje ukroćeno jer na karti je ispisano Dobro i Zlo. Paradoksalno je koliko nedetaljna karta, karta u mijenjanju, slika koja predočava prostor, koja reducira bitno da bi pokazala "bitno" izgleda uvjerljivije i jasnije od krajolika, stvarnog prostora u kome postoji sve bitno. Moj je spomenuti kolega, vjerojatno, pažljivo gledao televiziju, *izvještaje s Balkana* i "stekao potpuni uvid u to što se ovdje događa". Taj je pak uvid daleko detaljniji i od logike kartografije. Logika kartografije brutalna je

Evocirati krajolik ne može se pričom. Priča o krajoliku ne pripada onome tko ga prepozna. Garcia namjesto priče nudi cjelinu, cjelinu u kojoj je izabrano ono bitno od krajolika, bitno subjektivno

Prepoznavanje krajolika

Foto: Nino Šolić

u ideji, ona ništi detalj i priču radi cjeline. Logika medija je brutalna u detalju. Njena *neposredna, hiperrealna* uvjerljivost daje dojam znanja, priča priče i ne govori ništa o temeljnom krajoliku. Medijem posredovan krajolik simuliran je i daleko od temeljne stvarnosti. Taj je krajolik ispisan brojkama, količinom ništenja. On postaje kartografija u kojoj je omjer prikazivanja 1:1. Njegova točnost povećava se definitivnim vezanjem velikog broja subjekata malom prostoru (Srebrenica) ili malog broja subjekata dugom trajanju (Sarajevo). Ove *količine* apstrahirale su pojedinačnost i stoga iznenađuje svako otkrivanje subjektivnosti, jer ona nije samo stvar argumentacije nego i emanacije.

PREPOZNAVANJE

"Svaki krajolik je stanje duše"

Amiel

Prepoznavanje krajolika jest kartografija subjekta. Krajolik je subjektivan. Prepoznavanje krajolika ne dolazi iz poredbe s kartom svijeta, iz njenog ponavljanja. Ono dolazi iz (staigerovski rečeno) evokacije krajolika, raspoloženja pripadnosti cijeloj prirodi kako duhom tako i tijelom. Ovdje tijelo nije ono "vanjsko tijelo" koje se pojavljuje prisutnošću u krajoliku, svojim paralelnim postojanjem s drugim tijelima krajoliku. Ovo tijelo je unutrašnje tijelo, tijelo koje je vezano s duhom i bez kojeg duh ništa nije. To je tijelo fokus krajolika. Evocirati krajolik ne može se pričom. Priča o krajoliku ne pripada onome tko ga prepoznaje - u slučaju predstave "Prepoznavanje krajolika" - **Juanu Carlosu Garcii**. Garcia namjesto priče nudi cjelinu, cjelinu u kojoj je izabrano ono bitno od krajolika, bitno subjektivno i što nije u nizanju nego u dubini. I opet se svijet rasipa po dubini: on je mnogostruk, višeježičan, višedimenzionalan, sinkopičan, probija kroz kožu... Ne bi li okupio svijet u situaciju Garcia ga ponavlja u minijaturnim modelima, sve manjim i manjim tijelima. Tako se i krajolik usitnjava do detalja, koji više nijedna karta ne može zapisati. A karta subjekta nije saglediva jer je ona samo dio općeg prostiranja. Ne opisati subjekt u potpunosti, dati ga uz uskratu, znači predstaviti ga drugome. Njegova cjelovitost više ne bi bila stvar razlike nego simulacije. Savršeno opisani subjekt bio bi novi realitet, a krajolik bi postao slikom. Stoga prepoznavanje krajolika nije i njegovo opisivanje, ono nije slikarstvo. Prepoznavanje krajolika jest lirsko iskustvo, iskustvo raspoloženja i podsvjesti.

Poput poezije i ples ovisi o ponavljanju. Nije njegova uloga *samo* podsjećanje na iščezli pokret, davanje kontinuiteta postavljenom pokretu. Ponavljanje ima svrhu okupljanja rasutog materijala. Njegova uloga jest predstaviti oku cjelinu, odrediti ritam percepcije i, što je možda najvažnije, upozoriti oko da njegovo mjesto jest u gledanju predstavljenog, a ne *samo* samopromatranju. Gledati jest zapažati u odnosima sebe i krajolika. Ponavljanje krajolika ili njegovih matrica vraća nas u odnose koje smo izgubili jer su se rasuli u prostoru.

Posljednja scena "Prepoznavanja krajolika": izvođači napuštaju scenu i bivaju nadomješteni ciglama, istim onakvim kakve su složene u zidove nestalih. I ovdje Garcia čini jednostavnu reteritorijalizaciju. Cigle više nisu u zidu, više nisu preprekom između "nas" i "njih", domaćih i stranaca. Cigle više ne podržavaju ideju zabrana i upozorenja. One postaju vezom jer više ne grade zid. Kolektivni čin ponavljanja preselio se u statično predstavljanje odsutnih pojedinačnosti sklonih povezivanju. Cigla je u sebi rascijepila dvostruku ulogu bedema - obrane i tamničenja, povezivanja i upozorenja. Ova razlika u cigli jest ona razlika kojom se nešto čini bitnim i postaje reprezentativnim.

ŽUDNJA

"Mi se ne trudimo, ne želimo, ne težimo, niti žudimo za nečim zato što sudimo da je to dobro; nego, obrnuto, mi sudimo da je nešto dobro, zato što se trudimo oko njega, želimo ga, težimo i žudimo za njim."

Spinoza

Postoje, međutim, krajolici koji postaju sviješću. Postoje sklopovi minijatura i modela, podataka koji nas uvjeravaju da više znamo nego što stvarno jest (Takva je često svijest dobro informi-



ranih. Težinu takve svijesti s priličnom preciznošću određuje sintagma "dobro upućen"). S tom smo iluzijom često izlazili iz našeg "prostora nevolje" i predstavljali se da dobro poznajemo ono što se događa izvan našeg krajolika, a još smo bogatiji i za iskustvo onoga što vidimo u našem krajoliku. Takva je iluzija dvosmjerna. To je iluzija onih koji do nas dolaze kroz medije, kao i nas koji istim putem skupljamo informacije o "normalnom životu". Svi smo mi sve vrijeme "znali" što se događa u suvremenoj kazališnoj produkciji u svijetu, kako i o čemu se trenutno piše, imena redatelja i festivala. Svi su oko nas "znali" tko koga i zašto kolje. Dapače, suosjećali su sa svima kojima je to trebalo.

Žudnja za znanjem, za normalnošću, za zajedničkim temama pretvorila se u simulaciju. Simulacija se uvukla u sve pore naše svakodnevice

Žudnja za znanjem, za normalnošću, za zajedničkim temama pretvorila se u simulaciju. Simulacija se uvukla u sve pore naše svakodnevice. Naši vojnici su izgledali kao iz filmova, naši novinari bili su poput američkih, naša demokracija se uspoređivala s ovom ili s onom, ovisno o potrebi. Naša edukacija i vještine, izražavanje naših ideja postalo je kao njihovo (ma čije to bilo, samo ne srpsko). Naš je jezik odjednom postao nedovoljno upotrebljiv. Postao je smetnja. Ne zbog kompleksa manje vrijednosti nego zbog želje za stapanjem s drugim, manje opterećujućim krajolikom. Iz čiste potrebe za ponavljanjem bez razlike. Bojali smo se pokucati na vrata i ne biti prepoznani. Ipak, malo je onih koji otvaraju vrata, a potajno ne žele vidjeti stranca. Stranac iza vrata, koji je prepoznatljiv može biti samo službenik, uniformiran. I ponavlja svoju službu.

Pitanje koje se postavlja jest zašto taj krajolik, koji jest stvaran, ali plod simulacije, sudimo kao dobar, a onaj naš, *krajolik prostora nevolje* sudimo kao manje dobar ili loš? Zašto težimo onom drugom krajoliku? Zato što je naša svijest o njemu takva da ga sudimo dobrim. Da bismo se odredili prema stvarima oko sebe moramo se zamisliti u cjelini s njima, cjelini većoj od naše. Naša svijest je iskrivljeno i nedostatno znanje o tom prijelazu ili kako bi rekao **Deleuze**, svijest je samo tranzitivna, ona je zbrkana informacija o našem prijelazu iz jedne cjeline u drugu. Ili, da navedem **Nietzschea**: "Svijest se javlja samo kad se cjelina želi podrediti superiornoj cjelini. Ona je prvenstveno svijest o toj superiornoj cjelini, o stvarnosti izvanjskoj egu. Svijest se rađa u odnosu do bića kojemu bi mogli biti funkcija; to je način na koji se utjelovljujemo u to biće." To pitanje jest pitanje tranzicije.

PREPOZNAVANJE ŽUDNJE

Ovdje se nalaze i jednostavni odgovori. Daleko je teže razaznati mehanizme predstave "Prepoznavanje krajolika" jer u njoj nema distance, nema ideje o ideji, nema osjećaja inferiornosti. (Osim potrebe za dodatnim idejiranjem liričnosti nasilnim dodavanjem govorne poezije koja nepotrebno uvišestručuje minijature i modele, pa ih odvaja od temeljne cjeline). U predstavi "Žudnja" mehanizmi su potpuno transparentni, kako reprezentativni tako i performativni. Svijest o sebi kao svijest o predstavi kao svijest o... vodi do zaključka da opasni osjećaj inferiornosti dominira u glavnoj struji našeg scenskog mišljenja. Ovaj osjećaj nije pripadan samo kazališnom kontekstu, riječ je o mišljenju koje smatra da naše ideje nisu adekvatne jer prijete nama samima. Jer, čini se, najviše nevolja imamo kad se okrenemo sami sebi.

Goran Sergej Pristaš je dramaturg i urednik "Frakcije".

Blaženka Kovač & Snježana Abramović

Razgovarala: Agata Juniku

Kako je došlo do suradnje s Lanonimom Imperial?

Snježana Abramović: Postoje neke "čudne" veze između Lanonime i Zagreba. **Juan Carlos Garcia** je nekoliko puta gostovao u Zagrebu - na Tjednu suvremenog plesa i mimo njega. On se jako zanimao za situaciju u Hrvatskoj i stalno je ispitivao zašto se kod nas u plesu govori o svemu drugome, samo ne o ratu. Teško nam je bilo obasniti to.

Blaženka Kovač: Pokušali smo mu objasniti da u ratnoj situaciji želiš zaboraviti i živjeti kao sav normalan svijet.

S. Abramović: On je pak, inspiriran ratom u Hrvatskoj, 1994. godine sam napravio jednu predstavu s kojom je gostovao ovdje. Nakon toga pozvao je par naših plesača da dođu u Berlin na radionicu i tako smo postepeno došli na ideju da pozovemo Garciju da koreografira u Zagrebu, odnosno da "pomiješamo" naše kompanije. Zahvaljujući jednom natječaju Vijeća Evrope kojemu je cilj bio poboljšanje interregionalne kulturne evropske suradnje, uspjeli smo stvoriti budžet i ideja je i realizirana.

Otkuda baš "Prepoznavanje krajolika"?

S. Abramović: Odmah smo znali da ćemo govoriti o svojim emocijama. Bilo je nakon predstave nekih komentara da nam Garcia *ex catedra* govori o našim emocijama o našem ratu. Ali, to nije bilo nikakvo predavanje, mi smo spojili jedan univerzalni osjećaj. Puno smo razgovarali. Slali smo mu pisma u kojima smo pisali o svojim doživljajima rata, on je pričao o sebi, svojoj obitelji i posljedicama španjolskog građanskog rata i tako se sklopila predstava.

B. Kovač: "Prepoznavanje krajolika" je naslov koji ima više značenja. To može biti krajolik u smislu hrvatskog i katalonskog pejzaža, a isto tako to može biti prepoznavanje njihovog i našeg emotivnog pjezaža. Prepoznavanje emocija, prostora, osoba. Rad s J.C. Garcijom nam je puno značio jer nam je u umjetničkom smislu otvorio neke druge prostore. Ta informacija koja dolazi i prelazi je bitna i tu se dogodilo naše prepoznavanje. Prepoznali smo se i u pristupu plesu, što se jako osjetilo i u samom radu na predstavi.

ZPA je od samog početka nezavisan. Kako vam je to uspijevalo i kako se snalazite danas, kada više niste tako usamljen primjer?

S. Abramović: Da, mi već 27 godina djelujemo vaninstitucionalno. To nije lako i, u organizacijskom smislu ja budućnost vidim u institucionalizaciji. Mi smo uspjeli opstati zahvaljujući velikom entuzijazmu i radu. Ne bih rekla da je prošlo vrijeme entuzijazma, ali mislim da se stvari moraju profesionalizirati. U tom smjeru, mi smo se već dosta pomaknuli. Ispočetka su, na primjer, u ZPA isti ljudi i koreografirali i plesali, vodili ansambl i školu za ritmiku i ples. Već nekoliko godina, međutim, imamo svog pedagoga, gospođu **Kilinu Cremonu**, koreografe ponekad zovemo izvana itd. Vjerujem da će podjela poslova dovesti to razvoja.

Kako doživljavate situaciju na suvremenoj plesnoj sceni u Hrvatskoj općenito?

S. Abramović: Osnovni je problem to što grupe i plesači međusobno nisu u kontaktu. Suvremena plesna scena okupljena uglavnom oko Zekaema kontaktira, ali nije koordinirana. Tako da smo vrlo često sami sebi konkurencija.
Drugo, mislim da bi Zagreb kao metropola, osim klasičnog ansambla pri HNK, morao imati neki moderni ansambl - recimo, pri ZKM-u. Jer samo iz škole za ritmiku i ples pri našem ansamblu svake godine izlazi generacija plesača koji nemaju kompanije u kojima bi kasnije mogli plesati.
Ali, evo nedavno smo osnovali svoju vlastitu udrugu samostalnih plesnih i drugih umjetnika. Sada se tretiramo kao posebna grana umjetnosti i vjerojatno ćemo se kroz tu udrugu malo više koordinirati pa možda čak i sindikalno djelovati.
Ima još jedan specifikum na našoj sceni. Dok su vani plesne kompanije gotovo u pravilu internacionalne, "svih boja kože", mi ostajemo potpuno zatvoreni. Treba se otvoriti i prekinuti tu informativnu izolaciju.

B. Kovač: I treba nam tržište plesača.

Kako hrvatska plesna scena kotira na svjetskom tržištu?

B. Kovač: Ne možemo govoriti o jedinstvenoj hrvatskoj plesnoj sceni koja bi bila prisutna vani. Sve su to sporadični slučajevi.

S. Abramović: U službenim prezentacijama Hrvatske u svijetu, suvremeni ples baš i nije nešto zastupljen. A u mrežama i festivalima nismo uopće uključeni. Da bi se netko uopće ponudio na svjetskom tržištu i u tom smislu mogao vrednovati, mora iza sebe imati menadžera, agenta. A mi još uvijek funkcioniramo kao neafirimirane grupe u Evropi.

Ne čini li vam se da je, usprkos svim ovim problemima, suvremena plesna scena posljednjih godina ipak u nekom smislu živnula?

B. Kovač: Možda u kvantiteti, ali generalno gledajući ne bih se složila da je došlo do nekog procvata.

S. Abramović: Do pravog procvata ne može doći sve dok se ne riješe financije. Ali da, došlo je do pomaka u svijesti. **Mirna Žagar**, **Mare Sesardić**, ZPA, svi smo mi 15 godina radili na razvoju i edukaciji umjetnika i publike. Preko Tjedna suvremenog plesa i naših predstava borili smo se za istu stvar. Postigli smo konačno, na primjer, to da se promijenila svijest kazališnih redatelja, utoliko što sada shvaćaju recimo da im je neophodan koreograf za dramsku predstavu. S druge strane, kazalište se sve više približava pokretu, a i publika je svjesna toga. Ljudi nas zapažaju, zanimljiviji smo im nego prije. Ali, do procvata nije došlo, sve je to još uvijek borba.

B. Kovač: Ima puno predstava, više nego prije i to treba pozdraviti.

STEREO: *Tama*

RASLOJAVANJE CRNOG

Piše: **Ivana Sajko**
Snimili: **Bachrach & Krištofić**

Lučenje neživog kipa od živog tijela započinje u trenutku kad ono krene isijavati svoj prirođeni napon, erotiku te agresivnost skupljenu ispod obruča nepokretnosti. Iz takvog se stanja rađa konkretan jezik pokreta, ne samo kao kombinatorike udova, već kao egzistencijalne potrebe za izrazom

KAPAK

Netko ili nešto mora preuzeti ulogu čuvara kako bi mogao štititi primljenu sliku od svjetlosti. Vlažna fotografija identična je svijetu zatočenom u tamnim komorama mozga. Kapak je poluga što odvaja sagledano od nesagledanog te jednostavnim mehanizmom vrši selekciju vizualnih oblika. Sklapanje očiju je naziv mehanizma.
Zatvaranje kapka preko očne jabučice znak je da je obavljeno memoriranje informacija koje obavještavaju o spektrima dana, isijavanju sunca, o memljivom svjetlu jutra ili reflektorima pozornice... No kojim načinom informaciju šalje tama?
Raspravljati o određenom pojmu moguće je tek pomoću njegove suprotnosti pa stoga u mrak i ulazimo pomoću svjetlosti, jer se ono vidljivo odvija na razmeđi tih dviju ekspozicija. Tijelo se pojavljuje u fleshu, predstavljajući se kao trenutak u kojem bi mogla nastati fotografija, ali ipak ne nastaje, već se sadržaj snimke neprekidno mijenja.
Njega, koji balansira među uskim pukotinama svjetla, oplakuje mrak. To opskurno milovanje prelazi u ljubavnu predigru sjena, erotičnu težnju pokreta da nadvlada neovisnost selekcije vidljivog i nevidljivog. Iz ovog drugog, tajanstvenog i skrivenog, izranja moć koja se, obasjana onom prvom nijansom, pretvara u strah, zatim u borbu, te naposljetku u orgazmičku pobjedu mraka.
Fotografija tijela ipak biva utamničena u doživljaju oka. Kapci se zatvaraju.
Nakon nijemog pohranjivanja viđenog, izvjestan ostaje klasičan sukob polova, suparničko naguravanje noći i dana usred smiraja iza kojeg neminovno nastupa crno.
I ništa se ne vidi. Čuje se samo nesigurno tapkanje kroz obezglavljeni prostor i ritam koji udara u

BUBNJIĆ

Ono što receptor svakog tijela ili organa prvo zapaža jest uvijek ono što pripada njemu samom. S tom se zato logikom trenutačno reg-



istrira ritam, tj. otkucaji srca. Prepoznajući njihov glas, jasno je da ulazimo u interfizičko područje, u mučnu i olovnu jezgru. Iz njega stižu informacije o emotivnim sklopovima što se projiciraju i prelamaju pozornicom, informacije o unutrašnjem grčenju, slamanju i paranju, naznake o neistraženim stanjima nutrine koja egzistiraju u tami. Srce kao suputnik i vladar, osobni demiurg, upozorava na intimno značenje svoga oglašavanja, tj. na simboliku vlastite uloge u zvučnoj strukturi predstave - na sebe kao život.

Pojačavanjem tona nestaje njegovo prepoznatljivo kucanje, pucaju žice te se nutarnja kaotika organizma predočava u prostoru. Žestinom.

Poruke koje stižu auditivnim kanalima pretvorene su u elektronske šifre, a zvuk koji anticipira čuvstveni/tjelesni/mentalni naboj, raspomamljeni nagon za oslobađanjem od okova (socijalnih kroz oblikovanje predstave i vlastitih kroz njezin sadržaj), pretače se u urbanu formu industrijske glazbe, pa zatim u šum, žubor, žamor, neartikuliranost...

Hermetične onomatopeje slikarski iscrtavaju liniju sinestezije, dok zvukovlje napokon ne prijeđe u pokret

LEđA

Samo se jedan dio tijela akcentualizira kao osnovni narator koji progovara u okviru vlastitog mikrokozmosa. Leđa i ruku. Dinamična preoblikovanja koja se odvijaju na njihovoj površini superiorna su kreacijama scenske koreografije. Neposredno ispod kože, kolopleti mišića i tetiva čine poetiku.

Šifre dekodiranja:

Musculus trapezius
Musculus latissimus dorsi
Musculus deltoideus
Musculus biceps brachii et triceps brachii

Naglašavanje tjelesne strukture, pothranjene svojom privlačnošću, oplemenjene asocijacijama te djelomično deformirane svjetlosnim kutovima, vodi prema egzibicionističkom istupanju. Ne samo prema pokazivanju vlastitog torza, već i razgradnji toga istog, kroz zadiranje u samu strukturu tjelesne građe. Na taj se način sirov, ali nezaobilazan, dojam o anatomskom funkcioniranju organizma, sukobljava s njegovom estetskom pojavnošću. Estetici je dovoljno nijemo i usamljeno tijelo, živo jedino kroz neznatne trzajeve, a da već i s takvim minimaliziranim izrazom bude shvaćeno kao scenski čin.

Narcisoidnom samoprezentiranju koje barata ljepotom dovoljna je jedna poza da se proglasi umjetnošću. Fotografijom. Krokijem svjetla dobivenim pomoću mraka.

Kroz takvu se vizuru izvedba definira kao likovni nastup koji se može temeljiti i na isključivo vizualnom percipiranju preko kojeg se tijelo doima kao skulptura. Dovodi se u stanje pregledno poput okamenjenosti, stanje u

Fizička je identičnost trebala ostati jedinim motivom, bez nužde da objašnjava samu sebe i bez potrebe da argumentira svoju zatečenost u tami. Tijelo bi tek tada, kroz pročišćenu samodefiniciju, zaista postalo konkretan locus uprizorenja, te proizvod ozbiljne umjetničke kreacije

kojem i najdiskretniji pomaci muskulature nemaju ni jednu drugu svrhu osim pokazivanja svoje funkcionalne ljepote. Lučenje neživog kipa od živog tijela počinje u trenutku kad ono krene isijavati svoj prirođeni napon, erotiku te agresivnost skupljenu ispod obruča nepokretnosti. Iz takvog se stanja rađa konkretan jezik pokreta, ne samo kao kombinatorike udova, već kao egzistencijalne potrebe za izrazom.

Ali u potrazi za vlastitom koreografskom formom treba biti svjestan da ona, jednim svojim dijelom, uvijek biva osakaćena težinom gravitacije tj. prikovanošću za

STOPALO

Misliti od stopala, znači biti tijesno priljubljen uz racio zemlje, a istodobno posjedovati široki pregled naspram višeznačnosti svemira. Položaj stopala mistično je stanje osluškivanja, to je uzemljenost u pripremi za odskok, to je temelj i podloga, oslonac svih bića i svakog djelovanja. Stopalo je otjelovljeni hypokeimenon. Supstancija.

Iščitavanje biti ne znači iščitavanje fabule, posebno ako scenski produkt teži da prije svega bude slika tj. umjetnički proizvod za promatranje. No u svakom je slučaju potrebno da bude utemeljen te da jasno odredi ono što želi biti i ono što jest, bez obzira na to je li riječ o potpunoj ili nepotpunoj realizaciji prvotne ideje.

Slučaj scenskog "utamničenja tame" gubi se u dvije nedosljedno provedene izražajne dimenzije. Prva je izbor fabulativne dramaturgije, dakle, nizanja prizora kojima slijed, sasvim očigledno, uvjetuje neka narativna namjera autora. No iako postoji, ona se ne razvija, već ostaje neispričana, na prozaičnom stupnju rock bajke o sukobu dobrih i loših sila, te tradicionalnoj pobjedi zla. S druge strane, ostaju nedovoljno razrađene visoke mogućnosti tjelesne retorike, kao što je koreografiranje gotovo identičnih konstitucija plesača, njihovo suodnošenje s varijantama chiaroscura ili kompliciranijim projekcijskim efektima. Zbog nedovoljnog naglaska na samodostatnost vlastite fizičke pojavnosti, naznačene se ideje ne razvijaju, one nikada ne postaju pravila, već samo namjera (za primjer navodim isticanje leđa kao mogućeg oruđa koreografsko-likovnog promišljanja). Uveden je ženski lik kao objekt radnje koja čak i nije suvislo prikazana; te kao subjekt, treći akter koji razbija estetsko-vizualnu formu jer joj, a priori, ne može pripadati zbog nesuglasja u, ovdje vrlo bitnoj, usklađenosti tjelesnih konstitucija.

Fizička je identičnost trebala ostati jedinim motivom, bez nužde da objašnjava samu sebe i bez potrebe da argumentira svoju zatečenost u tami. Tijelo bi tek tada, kroz pročišćenu samodefiniciju, zaista postalo konkretan locus uprizorenja, te proizvod ozbiljne umjetničke kreacije. Uzdiglo bi se do rijetke pozicije da sustavno provodi pokret u okviru suženog tjelesnog polja. Takva bi situacija mogla nositi zahtjevne epitete radikalnog i kontroverznog, jer bi u tom slučaju sama skućenost postala oružje za probijanje granica forme. Dok bi, istodobno, proces autoinspiriranja bio usmjeren prema apsolutnom totalitarizmu tijela.

Smjerovi postoje.

Ali tama prekriva odredišta

... I STVARI ZAOSTALE U RAZDIOBI MRAKA

Dugi su kadrovi uvod u rječitost tame. Video prolog problematizira odnose tijela i likovnosti, proučava stanje subjekta u prostoru i izvan njega, istražuje simetričnost i kompoziciju, te se nijemo poigrava s motivima unutar okvira.

Prvi kadar - vrtlog na celuloidnoj traci proždire tijelo žene u pokretu. Trajanje vrtnje postaje trajanjem nestajanja. Jedna od konstanti vječnosti. Sterezis.

Drugi kadar - tijelo se obrušava u bazen. Tone. I ostaje na dnu. Prekriveno klorom i deformirano kroz objektiv vode.

Treći kadar - lik oblikovan po kalupu zemlje. Montažnom tehnikom pretapanja slika, dva se različita tijela stapaju u jedno. Identiteti se gube u sjećanju na rađanje iz blata.

Četvrti kadar - hlađenje tijela među mramornim kockama prostora. Otpor prema geometriji i smrti. Protuudarac suprotnosti razvija se kroz difuznu toplinu vatre.

Reljefom tijela lutale su sjene. Sabijale se na mjestima mišićnih kontrakcija ili se istezale i gubile ponad linija skrivenih tetiva. Duž polovica, razmeđenih otiscima kralježaka, paučina svjetla sjenčala je svoj odnos prema mraku.

Na kraju je ostala tek poetična misao o početku, kada su pjene mora nosile brodolomce prema nepoznatom žalu. Kada su, otrgnuti od smrti, sakrili lica i postali utvare. Postojeći isključivo u crno-bijeloj tehnici.

Ivana Sajko studentica je dramaturgije i članica redakcije "Frakcije".

JEDNOTJEDNI MINI-FESTIVAL HRVATSKOG KAZALIŠTA U HET VEEM THEATERU

piše: **Jeanette Smit**,
umjetnička direktorica
Het Veem Theatera

"Bez snage teatra, moć je opasna."

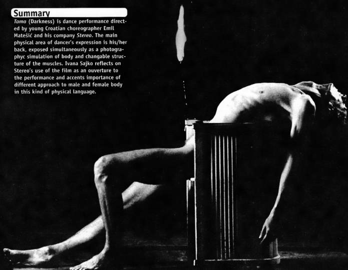
Citat je to **Emila Matešića**, koreografa grupe **Stereo**, jedne od skupina koja je gostovala u amsterdamskom **Veemtheateru** u tijeku posljednjeg tjedna studenog 1996. Predstave koje smo tada vidjeli bile su završna prezentacija radionica i treninga koje je, za hrvatske umjetnike, organizirala MAPA. A koliko zapravo istine ima u izjavi poput navedene Matešićeve! Zbog postojeće situacije u zemljama Istočne Europe, nezavisne kazališne skupine u teškom su položaju. Klasična, repertoarna kazališta imaju svu potrebnu pažnju i moć te tako ne ostavljaju gotovo ni malo, doslovno i figurativno rečeno, slobodnog prostora mladim umjetnicima.

Stoga, a u svrhu njihova najnužnijeg razvoja, MAPA je organizirala treninge i radionice, te u našem slučaju i mali "festival" radi predstavljanja ovih umjetnika nizozemskoj publici. Dvije grupe, tri predstave: "Imago" i "Apocalypso" **Teatra Exit** koje su svoj izričaj našle u pokretu mime, te "Tama" grupe Stereo kao plesna predstava. Budući da se repertoar Het Veem Theatera većinom bazira na praćenju teatra mime i pokreta, izbor mjesta bio je logičan. Unatoč velikim različitostima situacije u Hrvatskoj i Nizozemskoj, bolje rečeno u Amsterdamu, koja mi unaprijed odmaže pri gledanju stranih predstava te činjenici da je moje oko možda "razmaženo", u tijeku festivala shvatila sam koliko je teško predstavljati grupe i njihove produkcije daleko od njihovog konteksta, tj. od njihove zemlje. Tokom razgovora između publike i izvođača nakon predstava, koje je vješto vodio **Loek Zonneveld**, još je jače došla do izražaja teškoća komunikacije putem predstave kada umjetnici dolaze iz posve drukčijeg okruženja nego njihovi domaćini, a posebno kada se radi o mimi i teatru pokreta, disciplinama koje su kvalitativno iznimno razvijene u Nizozemskoj.

Nije li se ovdje, možda, radilo o "učenju"? O dijelu procesa koji je hrvatskim umjetnicima omogućio svladavanje načina komunikacije koji je nužan bilo kojem umjetniku ukoliko želi dospjeti do željenog cilja? I jesu li to oni naučili? Ili se ovdje zapravo radilo, bilo to izgovoreno ili ne, o ratnom i poslijeratnom razdoblju? Je li zaista moguće vidjeti i shvatiti ovu vrstu teatra bez prethodnog poznavanja situacije iz koje je on nastao? Htjela bih na kraju još jednom citirati Emila Matešića: "On nije htio priznati, ali glava mu se pomicala gore-dolje". Sve u svemu, bio je to tjedan koji inspirira, umara, zbunjuje i otkriva. A nije li to, zapravo, MAPA?!

Summary

***Tama* (Darkness) is dance performance directed by young Croatian choreographer Emil Matešić and his company *Stereo*. The main physical area of dancer's expression is his/her back, exposed simultaneously as a photographyc simulation of body and changable structure of the muscles. Ivana Sajko reflects on Stereo's use of the film as an ouverture to the performance and accents importance of different approach to male and female body in this kind of physical language.**



Zagrebačko kazalište mladih
René Medvešek: *Hamper*

O MEDVEŠEKU

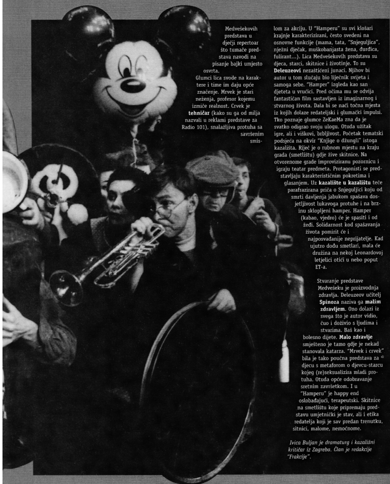
Piše: **Ivica Buljan**



O Reneu Medvešeku valjalo bi početi pisati kao o režiseru-pripovjedaču. Njegov fenomen ne smije se objašnjavati glumačkim nezadovoljstvom spram redateljskog teatra (u Hrvatskoj takav i ne postoji), prezirom spram institucija, riječju, poštapalicama na kojima se gradi mit o **nezavisnim produkcijama**. Medvešek nije neuspješan glumac ili nerealizirani menadžer. Njegovo kazalište nastaje iz **velemanjka** (derridaovski **monumanque**), iz unutrašnje umjetnikove napetosti, a ne iz reproduktivčeve frustracije. Medvešek je uloge o kojima drugi glumci maštaju već odigrao ili odbio igrati.

O kompetentnosti njegova teatra govore motivi. Ekologija, (dječja) priča i ljubav u raznim se rasporedima važnosti javljaju u sve tri predstave ("Frigolandija", "Mrvek i crvek", "Hamper"). Uvjerljivost im je jača ako su nizani redoslijedom obrnutim od navedenoga. Ekologija je osobni osjećaj odgovornosti za svijet, ali i stil predstave. Zazor od tehnologija i uporaba isluženih materijala i predmeta Medvešeku nisu stvar nužde, već gesta odabira. Dječja priča po poznatom ili "smišljenom" predlošku čitljiva je u prvom značenju i kao metafora. Ljubav se kao motiv preplеće s prva dva. Sramežljivo roditeljska i napadno aseksualna, u najboljim je trenucima upravo **genetovski** okrutna, razorna.

Medvešekov postupak razmišljanja stanovit je **bricolage.** Bricolage je amaterski rad u imroviziranoj tehnici u posebnim okolnostima i s prilagođenim materijalima. Bricolage je stvar vesele umjetnosti i užitka, svjetonazor koji se početkom devedesetih nazivao **plemeniti diletantizam**. Predvode ga **Joseph Nagy** i norveška skupina Bak-truppen, panonski kazališni filozof i hedonistički Skandinavci na polovima. Medvešekov je teatar po sredini. S Nagyjem ga povezuje koreografirana priča. Iako izvođači ni u jednoj predstavi ne rabe plesni vokabular, tijelo je središnji medij pripovijedanja. Tehnika je puzzle mime, pantomime i filmske glume (osobito u komičnim i sentimentalnim prizorima). S Nagyjem ovaj teatar povezuje staromodnost (obojica se radije vraćaju početku stoljeća nego što vole današnjicu), a nedostatak izvedbene perfekcije, kao kod Norvežana, prometnut je u prednost. Srodnost se uočava u infantilizmu, a bitna je razlika radikalna istraživačka orijentacija Bak-truppen i usidrenost



Medvešekovih predstava u dječji repertoar što tumače predstava navodi na pisanje bajki umjesto osvrta. Glumci lica svode na karaktere i time im daju opće značenje. Mrvek je stari neženja, profesor kojemu izmiče realnost. Crvek je **tehničar** (kako su ga od milja nazvali u reklami predstave za Radio 101), snalažljiva protuha sa savršenim smislom za akciju. U "Hamperu" su svi klošari krajnje karakterizirani, često svedeni na osnovne funkcije (mama, tata, "Snjeguljica", nježni dječak, muškobanjasta žena, đurđica, fulirant...). Lica Medvešekovih predstava su djeca, starci, skitnice i životinje. To su **Deleuzeovi** nezaštićeni junaci. Njihov bi autor u tom slučaju bio liječnik svijeta i samoga sebe. "Hamper" izgleda kao san djeteta u vrućici. Pred očima mu se odvija fantastičan film sastavljen iz imaginarnog i stvarnog života. Dala bi se naći točna mjesta iz kojih dolaze redateljski i glumački impulsi. Tko poznaje glumce ZeKaeMa zna da je svatko odigrao svoju ulogu. Otuda užitak igre, ali i viškovi, brbljivost. Početak tematski podsjeća na okvir "Knjige o džungli" istoga kazališta. Riječ je o rubnom mjestu na kraju grada (smetlištu) gdje žive skitnice. Na otvorenome grade improviziranu pozornicu i igraju teatar predmeta. Protagonisti se predstavljaju karakterističnim pokretima i glasanjem. Uz **kazalište u kazalištu** teče parafrazirana priča o Snjeguljici koju od smrti davljenja jabukom spašava dosjetljivost lukavoga protuhe i na brzinu sklopljeni hamper. Hamper (kabao, vjedro) će je spasiti i od žeđi. Solidarnost kod spašavanja života pomirit će i najposvađanije neprijatelje. Kad ujutro dođu smetlari, mala će družina na nekoj Leonardovoj letjelici otići u nebo poput ET-a.

Stvaranje predstave Medvešeku je proizvodnja zdravlja. Deleuzeov učitelj **Spinoza** naziva ga **malim zdravljem**. Ono dolazi iz svega što je autor vidio, čuo i doživio s ljudima i stvarima. Baš kao i bolesno dijete. **Malo zdravlje** smješteno je tamo gdje je nekad stanovala katarza. "Mrvek i crvek" bila je tako poučna predstava za djecu s metaforom o djevcu-starcu kojeg (re)seksualizira mladi protuha. Otuda opće odobravanje sretnim završetkom. I u "Hamperu" je happy end oslobađajući, terapeutski. Skitnice na smetlištu koje pripremaju predstavu umjetnički je stav, ali i etika redatelja koji je sav predan trenutku, sitnici, malome, nemoćnome.

Ivica Buljan je dramaturg i kazališni kritičar iz Zagreba. Član je redakcije "Frakcije".

Edvin Liverić

GLUMAC SAM SEBI GRADI ODAR

Piše: **Ivana Sajko**

Da bi mogao djelovati i kao glumac, i kao plesač, i kao redatelj, dakle kao kompletan scenski stvaralac, potrebno je mnogo ulaganja u svoju edukaciju. Osjećati radoznalost prema razvijanju vlastitog glumačkog aparata i odgovornost pri njegovom testiranju prilikom svake scenske izvedbe. Istraživanje novih izražajnih tehnika i promišljanje o granicama svojih fizičkoverbalnih mogućnosti osnova je svake samostalne kreativnosti na pozornici. Konstantno učenje trebala bi biti baza svakog izvođača koji ne želi da se njegov rad tumači kao gluhonijemo reproduciranje. Potraga za vlastitim glumačkim odabirom čuva, ako ništa drugo, scensko dostojanstvo.

"Iz svakog seminara u kojem sudjeluješ moraš izvući i nešto za sebe, i oni postaju vrijedni ako ih kasnije znaš primijeniti u radu. Od nekog uzmeš više, a od nekog manje, ovisno o tome što tražiš. Recimo, u biomehanici me zainteresirao rad sa stvarima kao što su loptica ili štap, mogućnost izraza pomoću predmeta i spretnost koja se time razvija. Glumac takvo iskustvo kasnije može prenijeti na rekvizite s kojima igra u predstavi. Treninzi biomehanike pomažu da osjetiš stabilnost, svoje dvije noge i svoju težinu, iako su dosta problematični jer lako možeš ozlijediti zglobove i ligamente. To je vrlo slično ruskoj metodi bijelog baleta, atak na tijelo koji se ravna po principu: ako boli - dobro je. Na takve se pripreme nadovezuje i butoh koji sam radio sa **Carlottom Ikeda** iz Ariadonne group. S njom sam otkrio što sve mogu postići svojim tijelom, otkrio sam koja je moja granica boli. Neke fizički zahtjevne stvari koje radiš na sceni mogu biti i bolne. Ali u butohu naučiš svladati maksimum boli i kada prijeđeš granicu u kojoj ti je jedna pozicija bolna, npr. biti u čučnju sat vremena, bol prestaje. Butoh je fascinantan jer traži od aktera da pronalazi svoj limit. To je potsve drugi svijet koji se bazira na trajanju pokreta i silnoj koncentraciji. Vrlo je teško verbalno izraziti stanje kada si apsolutno unutra - hiperkoncentraciju. Ne radi se toliko o meditaciji koliko o pronalaženju centra u sebi i usredotočenju na njega. Butoh traži da osvijesti svoj kontakt s tlom na kojem stojiš. Takav se trening sastoji u dugotrajnom procesu osvješćivanja svih točaka na stopalu koje su u kontaktu s podlogom. I sam način kretanja u butohu nama je zapadnjacima vrlo čudan. To je kretanje koje izgleda kao da hodaš kroz vodu, kao da imaš otpor zraka... Uvijek postoji neka lagana spremnost u tijelu. U treningu relaksacije naučiš vjerovati u svoje partnere jer, na primjer, postoji dio kada četvero ljudi u zraku drži svoga kolegu koji je totalno opušten. Oni mu samo lagano pokreću dijelove tijela. U jednom ga trenutku jednostavno ispuste, ali ga prije pada ulove. No u tom trenutku se njegovi mišići nisu zgrčili, on je bio sasvim opušten jer vjeruje u spremnost partnera. Tu ne postoji nikakva tenzija. Takvi se treninzi rade svakodnevno i takva grupa performera posjeduje ono što se naziva - kolektivna koncentracija."



Glumac je kroz klasičnu podjelu rada u kazalištu izgubio svoj značaj. Izgurale su ga osobne poetike pisca, redatelja, kostimografa, scenografa; ovisnost prema faktorima kao što su čak i scenski radnici ili mrak na pozornici. Kroz takvu se situaciju priviknuo da bude samo glas oblikovan tek replikom. Čekajući na sljedeći monolog po kazališnim kantinama pretvorio se u inertnu pojavu desetkovanih mogućnosti. Svoju je svrhu podredio cjelokupnoj hijerarhiji kazališne institucije odlučivši se za ovisnost, pasivno se uklapajući u podjele, naivno se tješeći "elitizmom" svog zanimanja. Dopustio je da bude samo materijal u strukturi koju stvaraju drugi, možda s manje kreativnosti, ali s nedvojbeno više produktivnosti.

"Krenuo sam u ovaj posao misleći da je kazalište grupa ljudi okupljenih oko nečega što silno žele napraviti i izreći, i u čemu svi sudjeluju. Glumac sam sebi napravi odar, svoje mjesto gdje će igrati; scenografiju, kostim, maske, dizajn svjetla i muziku. Radi se o grupi ljudi koja mjesecima radi zajedno i koja bi se trebala nadopunjavati. Tako funkcioniraju **Jozsef Nagy**, **Pina Bauch** i ostali veliki redatelji i koreografi. Raditi s

Nagyem je moj životni san. Takva kombinacija mimsko-plesnog izraza u fizičkom teatru! Svaki predmet koji se pojavi na sceni ima svoju funkciju. Na primjer, kod Nagyeve scenografije, osim što je sam izrađuje, svaki njen dio i igra, od konopa do zrnca pijeska. No kod njega se, na pozornici, uočava jedna bitna stvar - savršena suradnja s glumcima. A to je ono što bih ja htio od kazališta. S druge strane, ne znam u čemu je problem naših mladih redatelja. S nekima od njih sam radio i vidio da imaju mogućnosti, ali se izobliče čim uđu u instituciju te svoje ideje mijenjaju na račun uprave, trenutačnog stanja u politici i ne znam čega još. Puno je ugodnije raditi s glumcima kao što su **René Medvešek** ili **Nataša Lušetić**, zato što njihov pristup problemu, materiji koja se obrađuje, proizlazi iz glumačkog stajališta. Od glumca koji nije odmaknut, već se nalazi upravo tu, na sceni. Tada se dogode predstave kao što su *Hamper* ili *Imago*, koje su nastale na improvizacijama, predstave koje je stvorio glumac sam. Devedesetpete i sam sam pokušao nešto slično. Radio sam svoju verziju **Bergmanovih** "Prizora iz bračnog života". Nisam htio raditi po tekstu, već se samo nadovezati na njega, tako da se predstava bazirala na mimskom izrazu. Napravio sam sinopsis, sam sam glumio, uostalom, sve je bilo u vlastitom budžetu. ITD mi je pomogao dajući mi prostor i tehniku. No predstave se mogu raditi i u skladištima, praonicama rublja, u barovima... To je sistem koji vani normalno funkcionira. Mislim da trenutačno i Derevo igra u nekom malom skladištu u Parizu. Treba samo uložiti trud. I zato sam sretan što su se za svoje mjesto pod suncem napokon izborili ljudi kao što su Nataša, René, **Matko Raguž** ili, već otprije, **Borut Šeparović**. Kao rezultat situacije u kojoj su redatelji sasvim zanemarili glumce na sceni, dogodilo se to da su neki od njih, s dovoljno edukacije i entuzijazma, napravili svoje projekte. I tako postali ključne pojave na hrvatskoj sceni."

Glumac na osnovi svoga rada na Akademiji dramske umjetnosti ne može izgraditi vlastiti sistem igre tj. najčešće diplomira ne shvaćajući da mu je ikakav sustav i potreban. A još manje imajući predodžbu gdje i kako tražiti svoj izraz te po kojim ga metodama koristiti. Dramska je akademija preko autoriteta institucije uvela monopol nad "radom glumca na sebi", po kojem je diploma postala zaključni iskorak u umjetničkoj spremnosti. Po konzervativnom obrascu, iz takvog su jednosmjernog obrazovanja isključene informacije o recentnom kazalištu, o alternativnim pristupima glumi koje je moguće naučiti kroz razne seminare ili ljetne škole. Akademija je u povlaštenom položaju da takav stav opravda svojom zatvorenom pedagogijskom čistoćom. Ali tragična činjenica postaje to da se i nema potrebe pravdati jer ne postoji konkretna protureakcija studenata (sadržana u najjednostavnijem pokazivanju većeg interesa). Sve što se može čuti, usamljeni su glasovi.

"Znam da ni jedna škola ne može dati sve, ali od bilo koje ipak očekuješ da ti pruži informaciju da ti kaže kamo otići, što pogledati, gdje tražiti... To je osnova, na koju pak zagrebačka Akademija slabo polaže. Ali mislim da je osnovni problem to što ni oni sami ne znaju što se vani dešava. Svi su se zatvorili u svoje oklope. U redu je biti dosljedan u onome što radiš, ali u isto vrijeme moraš biti otvoren prema drugačijim stvarima koje pripadaju istoj struci. Treba biti svjestan da se na nekim kazališnim scenama dešava nešto sasvim drugo što se ne smije tretirati kao da ne postoji. Bilo bi izvrsno kada bi se na prve dvije godine Akademije radilo samo na improvizacijama. Kroz njih tragaš za mogućnostima, fizičkim i mentalnim. To je rad na sebi. Predstave u kojima glumim; *Hamper*, *Imago* i *Žudnja*, sve su rađene na improvizacijama. Mislim da je to san svakog glumca koji želi pobjeći od unaprijed zadane forme, da sam kreira na sceni. U *Imagu* bi, na primjer, Nataša došla sa zadanim "Čvorom". Pročitala bi nam ga i na njemu bismo improvizirali po sedam dana. Mogućnosti mašte i kreativnosti su bile otvorene, od plesa do dramskog izraza i pjevanja. S Renéom, u *Hamperu*, smo pak imali predmete s kojima smo improvizirali. Iz dana u dan, na probe se donosilo sve više smeća koje inače ne bismo ni primijetili. Između nas i tih starih stvari počeli su se dešavati odnosi i one su oživjele. Dogodila se animacija odbačenih predmeta."

Put prema boljoj scenskoj politici nalazi se u induktivnoj logici, pojedinačnom djelovanju prema globalnom cilju. Premještanje odgovornosti na neku apstraktnu "situaciju", već je istrošeni trik. U općem su nedjelovanju i sofizmi postali neuvjerljivi. Analiziranjem one fantomske "situacije" kazalište je izgubilo čak i mogućnost za diplomatska opravdavanja jer je postalo jasno da se radi tek o općeprihvaćenom nazivu za stampedo u kojem gotovo cijelo hrvatsko glumište bježi od samokritike.

"Rijetko kada se desi neki Maribor ili čovjek kao Pandur, da uspije okupiti toliko novaca oko sebe. Većinom je ipak riječ samo o uloženom radu. A mi smo ovdje naučeni, što je vjerojatno navika prošlog sistema, da se uklopimo kada je sve već gotovo. Mislim da većinu odgovornosti za situaciju na našoj sceni snose upravo glumci. Vidim da malo mojih kolega radi na sebi. Studenti s Akademije uopće se ne bave sobom, niti svojim fizičkim, niti svojim glasovnim izrazom. Prije malo vremena je izašla moja izjava tj. odgovor na pitanje što je za glumca najbitnije. Rekao sam da je najbitnije da je zdrav, fizički i mentalno. To je izazvalo burne reakcije. Kao da nikome nije jasno da mi, glumci, radimo sa svojim tijelom, svojim glasom i ako ti elementi nisu u formi čemu onda uopće izlaziti na scenu. Ako, na primjer, želiš raditi mimski teatar, malo je akademskih glumaca koji u njemu mogu sudjelovati. Granice takvog kazališta su diskutabilne jer se mimski aspekt rađa upravo iz kombinacije plesnog, dramskog ili pantomimskog izraza. Zato se glumac nikada ne bi smio ograničiti isključivo na jednu stvar. Jednom prilikom sam razgovarao s **Iztokom Kovačem** i pitao ga kojom se tehnikom služi u pokretu, koji je meni osobno, fascinantan. On mi je odgovorio da igra tenis, trči... U tom mi se trenutku to činilo apsurdno. Ali upravo u tome leži rješenje zamke do koje dolazi ukoliko radi intenzivno samo na jednoj tehnici. A ta je da navikne svoje tijelo i senzibilitet na jednu vrstu izražaja. Zato je bitno da edukacija glumca konstantno traje, da mijenja svoj trening, stalno ga nadopunjuje i nikada ga ne fiksira. Radi se o tome da se ne smiješ betonirati jednom tehnikom, jer koliko god ti ona mogućnosti može pružiti, toliko te i sputava. Navikneš svoje tijelo da se, na primjer, kreće gipko i ono se nakon nekog vremena više neće moći kretati uglato. Tj. takvo kretanje neće više biti organsko. Mišiće treba naviknuti da budu spremni na raznovrsne stvari. Tu ne mislim ni na kakve akrobacije, već na osnovnu tjelesnu spremnost koju bi svaki glumac, posebno oni mlađi, trebali imati i održavati. To je uostalom i temelj fizičkog teatra. No ako želimo takvo kazalište razviti i ovdje, potrebni su glumci koji bi ga stvarali, a njih je nedovoljno."

... shvatio sam da me zanima ono što se nalazi između, a to je mima



Edvin Liverić Bassani član je ansambla ZKM. Diplomirao je na ADU, a školovanje namjerava nastaviti kod Jacquesa Lecoquea u Parizu. Polazio je tečajeve mime, pokreta, biomehanike i butoha. Kao glumac i plesač gostovao je u Amsterdamu, Lisabonu, Milanu, Torinu. Plesao je u produkcijama Studija Mare, Grupe Labis i Petja dance group. Režirao je predstavu "Prizori iz bračnog života" po motivima I. Bergmana. S MAPAZ-om priprema projekt "Ulično kazalište: od forme ka apstrakciji".

Neke od produkcija: Hekuba (Dubrovačke ljetne igre), Hamlet (ITD), Woyzeck (HNK Varaždin), Sat u kojem nismo znali ništa jedno o drugom (Mittelfest - Italija), Tri mušketira (ZKM), La frontiera (HNK Rijeka), Imago i Žudnja (EXIT), Hamper (ZKM)..

Piše: **Marijana Fumić**
Snimio: **Nino Šolić**



Riječi su tek onostranost šutnje...

Večer... Šestica... Zrinjevac... Trg... Izlazim... Gužva... Trčim... Sudaram se s nekim... Još malo... Pet minuta do početka... Trčim i dalje... Više mi se ne da... Kasnim... Neka... Više ne trčim... Samo brzo hodam... Prolaznici... Poznanici... Prosjaci...Automobili... Prvi... Drugi... Treći... Četvrti... Peti... Neću stići... Još nemam ni kartu... Možda neću ni ući... Ipak... Unutra sam... Sjedim... Ubrzano dišem... Ne, nije to uzbuđenje prije onoga što slijedi, ne, tek nedostatak kondicije...
Oko mene, u polumraku, Svilene Kravate pored Uštirkanih Bluzica... Svježe frizure, sjenilo, losion poslije brijanja, mentol bomboni (za svaki slučaj) i miris prašine. Posvuda miris prašine...
Iznenada aplauz... I opet... I opet... I još jednom...
Vani sam... Malo mi se smije, ali ne znam zašto... Gajeva... Trg... Šestica... Petlja... Doma sam...
Ono prošlo spremila sam u ladicu...

Mjesec dana kasnije...
Jutro... Zgužvana sam od spavanja... Loše našminkana... Nisam popila kavu... Šestica... Zrinjevac... Trg... Izlazim... Gužva... Trčim... Sudaram se s nekim... Još malo... Pet minuta do početka ... Trčim i dalje... Više mi se ne da... Kasnim... Neka... Više ne trčim... Samo brzo hodam... Prolaznici... Poznanici... Prosjaci... Automobili... Prvi... Drugi... Treći... Četvrti... Peti... Neću stići... Još nemam ni kartu... Možda neću ni ući... Ipak... Unutra sam... Sjedim... Ubrzano dišem... Ne, nije to uzbuđenje prije onoga što slijedi, to je još uvijek nedostatak kondicije...
Oko mene, u polumraku, Svilene Kravate pored Uštirkanih Bluzica... Svježe frizure, sjenila, losion poslije brijanja, mentol bomboni (zlu ne trebalo) i miris prašine... Posvuda miris prašine...
Iznenada aplauz... I opet... I opet... I još jednom... I još jednom...
Vani sam... Malo mi se smije, ali ne znam zašto... Patuljci poskakuju između Svilenih Kravata i Uštirkanih Bluzica... Patuljci se smiju... Oni znaju...
Gledam ih, panično razmišljam...
Kako to oni znaju, a ja se moram grozničavo podsjećati. Misli M! Misli!!!
Kako?!!
Gajeva... Trg... Šestica... Petlja... Doma sam... Sjedam na pod... Položaj - lotos... Cvijet?! Što li?! Kao da znam... Još mislim... Usredotočujem se na jedan predmet... Mirno ga promatram... Brojim do pet: jedan... dva... tri... četiri... pet..., pa unatrag - od pet... Do?!
Nisam se promijenila... Tek sam manja...

Danas sam u vrtiću ošamarila Zorana. Pao je na tepih. Curila mu je krv iz nosa. Meni su iz očiju iskakale suze. Što ako sam ga ubila?! Nisam... Gleda me... Budala. Nema on što tražiti u kutiću s lutkama. To je za nas, curice. On je dečko. Samo nam smeta. Obukla sam Eli novu haljinicu. Zoran je virio ispod. Glupan. Ti dečki su stvarno fuj. Bolje mu je da se igra rata. Dobro je što sam ga ošamarila!

Ne, ne, daleko... Bliže! Bliže! Aha...

Danas sam u školi ubola Igora šestarom u dlan. Curila mu je krv. Pa što ako sam ga ubola. Od toga se ne umire. Zašto prepisuje od mene. Aaaa!!! Glupane, što me udaraš?!
Neka mu bude... Danas... Ali sutra...
Tako je, Ela, moja! Odlučeno je! Skupit ću ja svoju družbu. Osvojit ćemo stari mlin! Samo, stara moja, treba čuvati tajnu! Nikako reći Igoru. On je takva cmizdrava baba.
Ali Pero nije. Pero Kvržica nikako nije baba... Pero Kvržica...
Mislim na njega često dok klečim u kutu i čekam da mi tata odredi kaznu. Ako su Pero i njegova družba izdržali batine tankom šibom ili koprivom i sve... Mogu i ja! I klečim i dalje. Ionako nisam kriva. Krive su Melita i Lidija, one su pisale po zidovima u zgradi, ja nisam... Samo sam im dala tatine flomastere koji se ne daju oprati vodom. I to je sve... Kako ću ih nalupati što su me tužakale. Da, baš kao i Pero. Na cesti je Peri prva briga da natrpa pune džepove kamenja.
- Ako želiš mir, spremaj se za rat! -
A Pero je uvijek u pravu. Ali i mama. Molila je tatu da mi smanji kaznu. Smijem opet van. Dogodilo se kao u staroj priči. Neka bude i dalje nevjerojatno kao u priči. Darujemo ti, mama, ovo jezero i ovu palaču...

Ne, ne, još uvijek je daleko. Bliže! Bliže! Aha...

Danas me tako boli, boli me jako! Nešto divlje trga mi utrobu. Ta prokleta rastuća žlijezda što izlučuje žuč nema više mjesta unutra.
Kako svi oko mene imaju iskrivljena lica, blijedi su i uplakani i muče me svojim pogledima. Ahhh!!! Zašto je tako malo mjesta unutra.
Čovjek u bijelom mantilu, to je doktor, šapće mojoj mami u uho; ne vidim ih dobro, ne mogu nikako otvoriti oči; kapci su mi tako teški; on joj i dalje šapće, ali ja ga čujem...
- Došli ste na vrijeme, samo dan kasnije... ništa ne bismo mogli učiniti... Gospođo draga, smirite se, nemojte... Ako izdrži ovu noć sve će biti u redu. Živjet će! -
Ovu noć?! Zar je noć?! Toliko me boli! Izvadite je, izvadite je van. Izvadite tu nesretnu bolesnu



ili... isključivo zbog *Hampera*

jetru i bacite je psima!!!
Ako izdržim ovu noć. Zar je noć?! Mrak. Samo glasovi iz daljine... Glasovi pomiješani s jecajima...

- Ona nije umrla. Ona se onesvijestila. Da je polijemo vodom?
- Da! Da! - progovori konačno i Pero. - Brzo vode!
Šilo je donosio, a Pero ju je polijevao po glavi, po licu po vratu i vlažio joj prsa. Dotle je Milo dijete trčao kao lud, cmizdrio i šmrcao. Ne smjede onamo ni pogledati, jer onesviješteni ljudi liče na mrtve, a on mrtvace ne može gledati.
Za kratko vrijeme ležala je M u vodi. Odjednom joj se otvore usta. Kao da je zijevnula. Peri udari srce jače. Oslovljava on M. Zove je. Drma. Konačno M progleda i opet zaklopi oči. Onda počne dublje disati. Njeno je disanje postalo sve dublje i dublje, a obrazi joj se zarumenjeli. Ona klikne kad je obasja toplo sunce:
- Ipak je, dečki, ljepše pod oblakom, nego pod zemljom! -
Svi su članovi kliktali od sreće. Jurili su k mlinu. Divili su se strelovitom remenju i brzim točkovima! Zadivljeni promatrahu veliki točak u slapovima i biserju vode. Ostali su skakali, kričali, grlili se i ljubili!

Pet... Četiri...Tri... Dva... Jedan... Pucketanje prstiju...
Još uvijek sjedim na tepihu. Neznatno veća. Sama...
Čitam...
"Kada je izgubio izvjesnost onoga svijeta, moderni je čovjek bačen natrag na samoga sebe, a ne na ovaj svijet; ne samo da nije vjerovao da bi svijet mogao biti potencijalno besmrtan, on čak nije bio siguran je li uopće realan. I ukoliko je u nekritičkome i naizgled nepomućenome optimizmu stalno napredujuće znanosti morao priznati da je realan, premjesto se sa Zemlje na jednu mnogo udaljeniju točku, dalju od svake točke na koju ga je ikada premjestila bilo koja kršćanska onostranost." Kako tužno... Ta, samo sam izbrojila do pet i već upotrebljavam navodnike, citate, mnoštvo čudnih dugačkih riječi. A Patuljci znaju i razumiju i bez tih riječi. Oni znaju, a meni ostaje tek silom dozvano prisjećanje na davno izgubljeni osjećaj. Jer sada znam pročitati kako je mašta samo "sposobnost duše da odsutne stvari predoči kao prisutne; oblik razmišljanja u kojem je bitno traženje novog, koje još nije u realitetu; aktivni sastavni dio mišljenja i rada, pa je time dio čovjekove psihičke i misaone djelatnosti."
Ovime mi se nije ništa razjasnilo u glavi, ali nekad, nekad dok još nisam znala čitati bila sam Princeza u najsjajnijoj Palači svako prijepodne u vrtićkom dvorištu; sad kad znam čitati tek se mogu prisjećati naivnog djeteta u kartonskoj kutiji; nikako Palači... Ovo me saznanje strahovito svrbi!

Ahhh!!! Kakvo bi olakšanje bilo znati objasniti riječi:
1. "DA..."
2. "NE..."
3. "MAMA..."
4. "TATA..."
5. "đURđICA..."
6. "HAGABAGA..."
7. "PI - PI..."
A ne znamo kako... Šteta!
Ali zato znamo objasniti riječi:
1. "APSURDNO..."
2. "BITAK..."
3. "SENZUALIZAM..."
4. "ANALOGNO..."
5. "PANPSIHIZAM..."
6. "ŠIFRA..."
7. "GRANIČNO STANJE..."
Znaju vrlo dobro što ja mislim sve Svilene Kravate i Uštirkane Bluzice, zar ne?! Kao uostalom i svi ostali koji su prestali biti patuljcima... Premda se, tamo gore, ispred naših očiju, a ispod reflektora, prave, obmanjuju.
Ali nije li obmana srž toga divnog teatarskog zanata. Ne, nemojte se truditi uvjeriti me kako biste prije znali objasniti prvu skupinu riječi no drugu, ne, jer to ne znam ni ja, niti ćemo ikada saznati.
Možemo se prisjećati i prisjećati; ili pitati Patuljke... Oni znaju, ali im fali saznanje o drugoj skupini riječi da bi nama razumljivim jezikom mogli pojasniti.
Ma...
Tužno je u cijeloj ovoj priči što je fantastično na papiru tako jednodimenzionalno.
Stoga uništimo jednodimenzionalnost u korijenu, odbacimo elegije i dvosmislenosti; krenimo od "DA"!!!
I smiješimo se... Tiho... U sebi... Neznatno...

Simbol je mrtav, živio Simbol !!!
Ono što je skupa bačeno je mrtvo, živjelo ono što je skupa bačeno!!!
Ili možda...
Možda bi bilo dobro uzeti metlu i malo pomesti oko sebe.
Da, to bi bilo vrlo, vrlo higijenski...

A sada... Psst! Ne bunite me!... Smišljam... Budite strpljivi! Reći ću vam - sutra!

Marijana Fumić je studentica dramaturgije na ADU u Zagrebu.

REFLEKSIJA

HNK Varaždin
Sofoklo: *Antigona*
Režija: Ivica Boban

Piše: **Nives Madunić**
Snimio: **Goran Petercol**

Tragedija je po svome postanku sveta igra Sacer Ludus (**Gilbert Murry**), božja služba koja se igra, tj. ritualni ples u kojemu su radnja i junaci radnje izdvojeni iz svakodnevnoga života s namjerom prikazivanja ustrojstva određenog društvenog poretka i univerzalnih vrednota. Kao u svakoj igri, tako i u tragediji osnovu čini **agon**, nadmetanje između suprotstavljenih strana uz prisutnost publike koja prati razvoj nadmetanja, očekuje ishod, komentira ali najčešće i osjeća direktne posljedice ishoda nadmetanja. Junaci tragedije su uvijek nadmoćni običnim ljudima, ali podliježu društvenoj kritici te prvi snose posljedice svoji odluka ili neznanja.

Nastala iz štovanja kulta boga Dioniza tragedija uvijek u sebi sadržava rituale zadobivanja, dokazivanja i jačanja moći. Epsko i dramsko, kao predočavanje činjenica i stvaranje napetosti kroz suprotstavljanja sila, ritmički se pravilno izmjenjuju s lirskim, shvaćenim kao stanovito raspoloženje i refleksija.

Antička tragedija ima čvrstu, strogo zadanu strukturu, zasnovanu na katarzičkoj funkciji koju ima izvršiti. Osnovni dijelovi rituala originalnog Dionizijskog misterija uvijek su isti: sukob (agon), kidanje u komade (patos), glasnik, tužbalica (trenos), otkriće i prepoznavanje (anagnoreza) te uskrsnuće (teofanija i peripetija) nakon čega slijedi **aition** rituala (obožavanje grobova junaka).

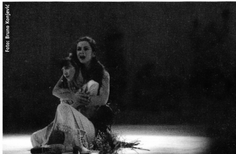
Sofoklova "Antigona" slijedi logiku Dionizijskoga misterija. Agon se rasvjetljava kao sukob moći, sukob zemaljskog i božanskog ustrojstva i zakona, ali jednako tako i dvije snažne ličnosti koje ustraju u svojim odlukama ne videći do kraja posljedice svoga djelovanja. Držeći se određenog moralnog zakona u sebi i Antigona i Kreont vjeruju da čine dobro i nužno. Njihov sukob ipak nije samo njihova stvar jer stanje u državi trpi ili barem snosi posljedice ishoda njihova sukoba. Kor nije sudac ni pasivna publika, nego integralni dio radnje jer slavi ili trpi odluke agonista.



U svojoj osnovnoj redateljskoj postavci **Ivica Boban** vraća se iskonskim ritualnim i obrednim izvorima tragedije. Ritual zadobivanja dokazivanja i jačanja moći promatra kroz sukob dviju snažnih ličnosti, Antigone i Kreonta, te njegova odražavanja na kor koji implicira narod postavljen između dva zakona: zakona vjere i zakona moći, božanskog i zemaljskog vladara. Do čega dovodi tvrdoglavo ustrajavanje u vlastitoj prosudbi moralnoga čina, osnovna je ideja iz koje Ivica Boban razvija jedinstvenu cjelinu predstave.

Ne narušavajući klasičnu strukturu tragedije Ivica Boban predstavu strukturira težeći na prvome mjestu stvoriti određeno raspoloženje i ugođaj, zatim probuditi emocije i tek na trećem stupnju izreći određenu filozofijsku ideju. Antitetičnost i agonalnost, koji su upisani u samu strukturu tragedije, nalaze svoje adekvatne izraze i u ritmičkoj strukturi predstave. Osnovnu ritmičku potku čini izmjenjivanje dramskih situacija direktnoga sukoba između Kreonta i Antigone (također Antigone i Izmene te Kreonta i Hemona) sa lirskim poetsko-refleksivnim dijelovima koji stvaraju određeno raspoloženje ili tijekom kojih kor komentira novonastalo stanje gradeći nov ugođaj. Pri tome dramske situacije karakterizira visoka razina elastičnosti, u načinu glume prije svega, dok lirske situacije odlikuje artificijelnost u načinu uporabe scenografije, svjetla i boje, zvuka te pokreta. Tako i izvedbena struktura pojačava antitetičku strukturu same tragedije, a rezultira snažnim emocionalnim doživljajem cjeline. Svi dijelovi kazališnoga jezika u ovoj predstavi pojavljuju se kao međusobno usklađeni dijelovi jedinstvene glazbene partiture. Usklađivanje i dopunjavanje ne negira suprotstavljanje, već brojnim varijacijama stvara jedinstvenu cjelinu koja, prije svega asocijativnim nizovima i poetskim vezama pa tek onda konkretnim značenjima, gradi jedinstveno raspoloženje i refleksiju.

Svijet kao krug, vrijeme kao ciklička tvorevina i život kao rođenjem i smrću omeđena cjelina iz koje nema bijega u nešto drugo, osnovne su asocijacije koje stvara scenografija **Gorana Petercola**. Polukružni stražnji zid koji s gledalištem tvori krug, dinamičan antički stup koji se tijekom radnje pomiče slijeva udesno i boja koja promjenama gustoće, zasićenosti i tona mijenja i znakovitost cjelokupnog prostora, izražavaju ugođaje u kontekstu zadanog dramskog vremena i radnje, i stvaraju emocionalne veze i reakcije između scene i gledališta te potcrtavaju progresiju osnovne ideje tragedije. Dominantan element, koji mijenja gledateljevu vizuru i izriče protok vremena, jest antički stup. Pomičući se poput sunca na svojoj dnevnoj ophodnji, stup ujedno i premješta težište tragedije s Antigone na Kreonta. U trenutku kada se nađe u položaju nekadašnje **timele** (žrtvenika u orhestri) trenutak je i Kreontove, ali i Antigonine, konačne odluke. Oboje su ustrajali do krajnjih granica razuma. Unutrašnja borba je na vrhuncu. Klackalica je u stanju ravnoteže, ali tragedija zahtijeva ispunjenje. Život u naponu snage teži svrhovitosti. Scenografija tako ima ulogu potcrtavanja dramskog u tragediji, naglašava rast napetosti i trenutak odluke, a posredno opisuje i pojačava emocionalni doživljaj cjeline tragičke radnje. Oblikom sličan Antigoninoj haljini, stup odsječenoga vrha posredno potcrtava i tragički ritam radnje koji se ogleda u neminovnosti ispunjenja sudbine.
Auditivni elementi nastoje prije svega stvoriti raspoloženje, detektirati mjesto i vrijeme radnje


Foto: Bruno Konjević

te oživjeti ugođaj poratnog vremena punog strahova. U izvedbenom smislu oni se vežu uz kor, a ne uz agoniste (kao što je slučaj sa scenografijom). Njihova je zadaća prije svega lirska. Zveket oružja, graktanje vrana i plač; potom pobjednička pjesma puna objesti, te konačni mir i molitve probuđenih nada uvode nas u dominantna stanja prije početka konkretne dramske situacije. Zvukovi (a čine ih ravnopravno glazba, šumovi i govor) upotrijebljeni su kao znakovi koji naviješćuju zbivanje ili emocionalno stanje, zatim kao poetski komentari ili apstrakcije i asocijacije višestrukih značenja.

Ivica Boban kor koristi na dva osnovna načina. S jedne strane kor je svojevrsno nadbiće, lirski izraz pjesnikove osobnosti, a s druge strane aktivno ali skupno dramsko lice koje sudjeluje u razvoju dramske radnje. Poetska mu je funkcija ipak dominantnija, a nju ostvaruje pokret oslobođen klasične i krute koreografije te govor shvaćen kao inkantacija. Slobodno kretanje u prostoru: komešanje, guranje, isprepletanje tijela i sjena tih tijela uz stalno ritmiziran i inkantacijski upotrijebljen govor paralelizmima i kontrastima u stalnoj mijeni grade osnovnu emocionalnu napregnutost cjeline predstave. Na principima antitetičnosti i kontrapunkta i ovdje se kroz organizaciju kora razvija i ispunjava tragički ritam radnje koji teži zatvorenosti i jedinstvu forme.

Izjednačavanjem verbalnih i neverbalnih elemenata, struktura zasnovanih na slikama i zvuku sa strukturama dominantnog dramskog, agonalnog karaktera Ivica Boban ostvaruje cjelinu predstave koja jednako snažno emocionalno angažira gledatelja, ali mu pruža i čistu i čitljivu filozofijsku ideju. Kada se na neprozirnom zidu kojemu ne vidimo kraja ni po dužini ni po širini, pojave sjene stupova kao zatvorske rešetke a kor bezuspješno slabim tijelima nastoji probiti njegovu čvrstu i neumoljivu strukturu, ili kada se na zidu upale prijeteće i klaustrofobično guste i neprozirne zvijezde što Kreonta pritišću zakonom moralne krivnje, strah, samilost i spoznaja ravnopravno i jednako uvjerljivo i snažno osvajaju gledalište. A refleksija jest osnovna namjera ovakve redateljske postavke Sofoklove "Antigone".

Nives Madunić je dramaturg i kazališni kritičar iz Zagreba.

REFLECTION

"Antigone" by Sophocles, as directed by Ivica Boban, is based in the ritual sources of the tragedy. The speciality of the show is also the mythical/psychological set design - dominated by the antic column which imitates the daily movement of the Sun, thus moving the centre of the story and leading the emotional climax of the tragedy towards the calm - towards the Antigone's decision to die

Stup i kružnica

Razgovor s Goranom Petercolom

Razgovarala: **Nives Madunić**



Scenografija u Antigoni *ima višestruku ulogu. Ona je izrazito dinamička struktura predstave. Stvara ugođaj, gradi emocionalan naboj te potrtava filozofijsku strukturu predstave. Možete li izreći svoj stav prema ulozi scenografije u suvremenom teatru?*

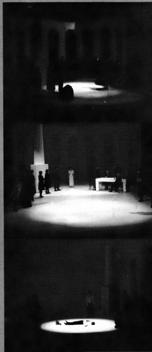
Goran Petercol: Uloga scenografije u suvremenom teatru? Premalo znam o tome. Scenografija za "Antigonu" nastala je iz objašnjavanja prostora scene. Iz tumačenja prostora za niz uzastopnih promjena koju čine promjenjiv broj glumaca ali i iz same dramaturgije. Scenu sam dijelio na polja, razmišljao sam o strukturi promjena na sceni, o periodima boje, stvarao blokove boja... gradio sam unutar vremena, slično nekoj glazbi. Kako sam scenografiju uglavnom rješavao sa svjetlom, izmjene slika scene su jednostavne... ali i jednostavne su zahvaljujući izvrsnim suradnicima, dizajnu svjetla također. Hoću reći da je bio stvoren lako pokretan materijal s kojim se može postići dinamičnost, ali konkretno u "Antigoni" za to je zaslužna redateljica.

Dinamika prostora je uspostavljena na nekoliko načina: uporabom planova, pomicanjem stupa... Čini se da je osnovna zadaća ovih promjena mijenjanje gledateljeve vizure, zar ne?

G. Petercol: "Jednistvo vremena, mjesta i radnje", to je prvo od čega sam krenuo u razmišljanje o prostoru scene. Zamislite si, kad bi cijeli dan nepomično prosjedili na sunčanom trgu: sjene ujutro s jedne strane prebacile bi se na drugu stranu predvečer. To bi bila jedina promjena koja bi se mogla ponavljati iz dana u dan. Otuda je proizišla ideja kretanja stupa. S lijeva na desnu stranu. Toliko polagano da izgleda nepokretan. Kretanje stupova je dalje omogućilo niz promjena za kretanje glumaca na sceni. Stup drugačije dijeli prostor na početku, sredini i na kraju. Kao da odbrojava vrijeme, ali i podsjeća da se ništa ne događa daleko od njega, da smo uglavnom na istom mjestu. Većina publike tek je u drugoj polovici predstave primjećivala kretanje. To nisam prije znao. Pitao sam poznate. Za neke je stup bio doslovno do pred kraj predstave statičan.

Jednostavnost i čistoća scenografije naglašene su osobine ove predstave. Polukružni zid i pri vrhu odsječen stup osnovni su joj elementi. Zašto?

G. Petercol: Razlozi su i praktički: sve je bijelo, čisto kako bi se moglo bojati svjetlom. Odnosno kako bi se svjetlom iz crvenog kasnije moglo preći na primjer u plavo. Bojanje kulise svjetlom mnogo je jednostavnije nego s polikolorom, i čišće je i plohe su jednoličnije bojane. Jedino što takvo bojanje, osim bijele podloge, traži i organizaciju prostora, kako bi ta boja obojila željenu plohu, ali bezrazložno ne i glumce. Iako je to jedan od razloga zašto potreba za jasnom organizacijom strukture prostora, drugi je, da slika scene može izdržati potrebne intervencije sa strane a da se ne izgubi cjelina. Kulise su mi pregrade koje dijele prostor i primaju svjetlo, one nisu pravi objekti. Niti stup nije pravi stup, nije statičan. Kasnije sam pročitao o Vitruvijinoj podjeli prema kojoj su stupovi prava scenografija za tragediju. Ako stup simbolizira postojanost nekog zdanja, bilo arhitektonskog, društvenog ili osobnog, onda unutar tragedije, s pričom o prisutnosti rata, a na neki način i u ulozi osi oko koje se radnja zbiva, stup je morao dobiti svoju adekvatnu formu. Nije je dobio iz prve, imao sam teškoća u traženju.



Kolika je uloga vizualnih elemenata u izgradnji ritma predstave?

G. Petercol: Scenografija je dio cjeline, ovisi o koncepciji predstave, o ideji koju ima redatelj. Tako je i s ulogom vizualnog. Svaki je stav najbolji ako postoje razlozi. Zatim tu je i pitanje granica, gdje prestaju npr. svjetla scenografije, a počinje rasvjeta. To se ne odnosi samo na scenografiju, odnosno i ne samo prema rasvjeti. Možda me se to najviše dojmilo u kazalištu, jer mi je najviše novo.

Scenografija čuva i neke elemente antičke orhestre, ali i obrnuto očekivanom zbližava gledalište i scenu i kružnicom koju opisuje i gledatelja postavlja u položaj aktivnog sudionika radnje, zar ne?

G. Petercol: Da, kružnica. Tome je doprinijela forma samog Varaždinskog kazališta. Možda sam s njom podsvjesno bio vođen, ali nisam to osmišljavao. Kada je postavljen stup, os, okolni je prostor zaista kompaktniji i sličniji krugu.

R. Carver/B. Maleš:
PROZORI SPAVAĆIH SOBA
TEATAR ITD
praizvedba:
24. siječnja 1997.

Komprimirani prostor igre

Piše: **Tomislav Zajec**
Snimio: **Igor C.C. Kelčec**

Komprimirati, dakle, značenje književnog teksta u bijeli prostor između pisanih redaka jednako kao i komprimirati prostor igre, odnosno samo kazalište između dvije plahte bračne postelje osnovna je postavka od koje kreću Carver s jedne, te autori *Prozora* s druge strane. A sve temelji se na riječi



Zamislite ovu situaciju. Dolazite u kasnovečernji posjet supružnicima u susjedstvo i zatičete ih u ... prozirnoj spavaćici i prugastoj pidžami. Zar su zaboravili da dolazite? Hm, pomalo neugodno. Međutim, oni se uopće ne obaziru na vašu prisutnost nego vas jednostavno puštaju u spavaću sobu i nastavljaju svoje dijaloge u kojima ste ih prekinuli. A, što sad? Možda vam na početku sve to djeluje i zabavno, dalekozor koji čuvate u ormaru i koji se zaustavljao ispred uglavnom *zatvorenih* prozora vaših susjeda ovdje postaje sasvim nepotreban.

Međutim, ona inicijalna neugoda ponovno pomalo raste i postaje gotovo neizdrživa kada shvatite da oni, potpuno vas ignorirajući, u beskrajnim kružnim pokretima raspredaju o sasvim osobnim a opet površnim i vama potpuno nesmislenim stvarima o kojima uostalom, možda tek u nešto izmijenjenom rasporedu, i sami raspravljate u besanim noćima sa svojom životnom družicom. Čak i ono početno zrnce voajerizma u vama (gle, pa ovi istresaju apsolutno sve pred našim očima, da nisu pukli?) mora otupjeti kada shvatite da ste rečenice koje oni izgovaraju i sami nekoliko sati prije izgovorili. Ili ćete ih izgovoriti nekoliko sati kasnije, svejedno.

Upravo to je prvi dojam koji na nas ostavlja dvoje supružnika smješteno u tijesni prostor male spavaće sobe, iz nove predstave ITDa, autora **Branka Maleša** i **Milana Živkovića,** koji je ujedno i redatelj.

Njih dvoje, gotovo zarobljeni između dvije plahte, duhanskog dima, *whiskya* i beskrajnih razgovora. I napokon, s triju strana okruženi prozorima koji nas s jedne strane zbunjuju, a s druge omogućuju sasvim otvoren pogled na noćne pomake muža i žene. Na pokret i letargičan nedostatak pokreta. Na izgovoreno i neizgovoreno, s naglaskom na ovo posljednje koje svakako preteže na svoju stranu.

Upravo takvo, lukavo i precizno bilježenje tupog besmisla svakodnevice i njegovo naknadno premetanje u minimalistički *fiction* osnovno je polazište proze **Raymonda Carvera**, tekstualnog predloška ove predstave. Proze koja se ne naslanja na velike događaje i ljude, već upravo suprotno, smireno bilježi male, oku gotovo nezamjetne pomake jednog trenutka u jednom životu i zatim ih iznosi kroz disciplinirano suspregnute ali potpuno realistične dijaloge, ali i još važnije, kroz prostor neizgovorenog.

S druge pak strane, autori predstave *Prozori spavaćih soba* preuzimajući situacije Carverovih triju priča u kojima su u prvom planu odnosi muškarca i žene u svakodnevici posve specifičnom prostoru spavaće sobe (*Gazebo, Whoever Was Using this Bed, Student's Wife*) minuciozno prate rečeno i prešućeno u Carverovom tekstu, pokušavajući na taj način suvremenom teatru vratiti bitnost izgovorenog a u slučaju ovog američkog prozaika i onoga što se nalazi u krhkom prostoru tišine između dvije replike.

Komprimirati, dakle, značenje književnog teksta u bijeli prostor između pisanih redaka jednako kao i komprimirati prostor igre, odnosno samo kazalište između dvije plahte bračne postelje osnovna je postavka od koje kreću Carver s jedne, te autori *Prozora* s druge strane. A sve temelji se na riječi. Na govoru koji je oslobođen patetike, suvišne dramatičnosti, drastično ogoljen sve do same šutnje koja vrlo jasno ispisuje svoj podtekst. Međutim, vrlo je teško, ako ne nemoguće, reći o čemu zaista razgovaraju supružnici okovani posteljom. Oni jednostavno izmjenjuju slike koje im trenutačno lebde pred očima, iznose krhotine sjećanja, refleksno ponavljaju svoje besmislene poštapalice, pa šute, a zatim razbijaju tišinu posve intimnim, internim dosjetkama koje sjedeći u gledalištu u većini slučajeva ne možemo razumjeti. Ali s druge strane to nije ono najvažnije, jer njihovi banalizmi imaju zadaću u drugome - posvjestiti nam da i sami raspolažemo vrlo sličnima u svakodnevnom životu. I upravo ovdje težina koju osjećamo poprima obrise neugode, ta kome je ugodno promatrati ogoljenog sebe? Detalji, na očigled beznačajni i njihov raspored ili izostanak rasporeda ono je što čini slojeve života, a taj princip slijede i autori kroz dramatizaciju Carverove proze. Ona



tako ostaje potpuno na strani svakodnevnih *sitnica*, stvari koje su i nama samima važne i presudne tek nekoliko trenutaka, a zatim im se potpuno zatire trag.
Međutim, igrajući se Carverovim tekstom, autori su pomalo nedosljedno proveli samu dramatizaciju odviše polarizirajući vulgarizme i dijaloge koji pripadaju razgovornom jeziku, sa čisto književnim frazama koje upotrebljavaju prilikom nešto mirnijih slika u kojima je *spotlight* na prisjećanjima ili snatrenjima. Moguće je u tome otkriti namjeru distinkcije scena s jačom dramskom napetosti od lirskijih epizoda, no unatoč tome teško je pretpostaviti da je realna i moguća takva nagla izmjena karaktera samog govora.
Ako pak promotrimo scenu, spavaća soba u kojoj dominira krevet, pomoću kojega odmah ulazimo u atmosferu *između dvije plahte* jednostavno i upravo zbog toga dosljedno prati Carverov minimalizam. Stiješnjen prostor s tri strane okružen publikom koji poput neprobojnih zidova zatvara prostor igre na 2x2, a opet potpuno jasno i transparentno otvara i donosi osnovnu potku predstave. Rekao bih, izuzetno konstruktivna klaustrofobičnost.
I upravo na ovom mjestu potrebno je vratiti se samim prozorima i onome zbog čega oni zbunjuju. Naime, oni u prvi mah daju dojam zabranjenog, slatkog uhođenja - što se sve može naći u tami iza pritvorenog prozora? Zavirimo li tek malo dublje, u samoj predstavi takav osjećaj odmah će u potpunosti nestati. Naime, sjedeći u publici nikako se ne osjećamo kao da smo skriveni u ormaru pa virimo kroz ključanicu, već smo doslovno gurnuti gotovo do samog kreveta. Publika jednostavno, htjela to ili ne, sjedi *u sobi* i cijelo se vrijeme nada da neće morati intervenirati, te da netko drugi neće jednom na isti način sudjelovati u *njihovim* cjelonoćnim bulažnjenjima.
S druge strane prozori uvijek sugeriraju širinu, otvorenost, pogled. Ova predstava, međutim, donosi začudno sažimanje prostora čitave kazališne igre na bijeli četverokut na kojem se neprekidno miješaju realnost i slika te realnosti, te nakon nekog vremena postaje gotovo nemoguće učiniti njihovu kvalitetnu distinkciju. I upravo zbog toga ovdje je bilo potrebno dodatno prizvati kazalište. Raširiti prostor igre, dati joj univerzalnije temelje jer je *Prozorima* odjednom zaprijetilo zgromljavanje zgusnutom intimom. Širenje je u tom smislu postignuto vještim poigravanjem zvukovima i slikama. Projiciranje fotografija kao zaustavljenih pokreta iznad postelje dalo joj je i određen dah filmičnosti, a igranje zvukovima svakako je i zanimljivije. Zvuk kao govor i prirodni šum njegov je prvi, onaj intimni krug o kojem sam govorio. S druge strane upotreba pojačanih šumova pokreta i nasnimljenog govora donosi širinu i uspostavlja ravnotežu. Vrlo je važno dotaknuti i pitanje ritma te očuvanja ritma u situaciji u kojoj je ekspresija svedena na minimum, u prigušenoj atmosferi u kojoj se neprestano inzistira na *fizičkoj* mirnoći, čak i onda kada dolazi od unutrašnje eksplozije koja uvijek mora ostati u granicama tišine. Ovdje je stoga trebalo mnogo glumačkog umijeća tandema **Barbara Nola - Dražen Kühn** koji su sasvim točno iščitali Carvera i zahtijevne zadaće koje im nameće njegova proza i uglavnom se vješto zadržali u prostoru suspregnute ekspresije, ne padajući u jednostavno iščitavanje Carverovog teksta.
Sve su to elementi koji dovoljno intrigantno nude sabrano sedamdesetominutno začudno putovanje intimom muškarca i žene, prostorom u kojem izrečeno tog istog trenutka postaje nebitno, a nerečeno presudno. Upravo na tom nerečenom počiva i naša vlastita, naknadna konstrukcija bitnog, pa predstava ima i svoju metafizičku repizu koja je u stanju protezati se sve dok napokon ne odlučimo potražiti kvalitetnu stručnu pomoć.
Zavirimo li, dakle, dovoljno pažljivo kroz ponuđene *Prozore*, lica koja će nam uzvratiti pogled bit će naša vlastita. Krevet koji nam autori nude *nažalost* je sasvim dovoljno širok i za sve naše strahove, težnje, prevare, gluposti, banalnosti i šutnje. A ta će činjenica opet, nedvojbeno utjecati na naše raspoloženje nakon odgledane predstave, što međutim, nikako ne smijemo staviti na dušu *Prozora spavaćih soba*.
Tomislav Zajec je student filozofije i dramaturgije te novi član redakcije "Frakcije".

Carver izvan knjige

ŠTEDLJIVOST ILI RASTREŠENOST

Zašto su spavaće sobe tako zagušljive?

Piše: **Asja Srnec Todorović**





Taj prostor uvijek isti, pa i kad je tuđi, opet prokleto tvoj i nitko ti ne može preuzeti taj užas.
Prostor posvećen snu koji usrdno molimo da ipak ne dođe... Prostor žrtvovan ljubavi što doziva najmrzliju samoću...
A svemu je zapravo kriv krevet - zahvalna izmišljotina za počinak, za dodirivanje, za skrivanje... od tijela (drugog ili svojeg?).
I to tijelo sada može birati krevet izvana, krevet iznutra, svoje tijelo, tuđe tijelo, pa opet svoje, posve tuđe tijelo i sluti da nigdje na svijetu nema ni priručnika ni rječnika koji bi mu objasnio što radi u ovoj čahuri-ubojici, a ni što bi morao htjeti.

NEPONIŠTIV MINIMALIZAM ŽELJA

Ustati, hodati, sjesti, ustati, hodati, hodati, sjesti... Ponovno leći?

Osušen jelovnik skrovišta za preživljavanje već je debelo potrošen i iščitava se posljednjim snagama. Čak ni pokušaj iskoka u ubojstvo (ukidanje onog drugog - svjedoka) više se ne može odigrati.
Prostor izlizane zadanosti je othodan.
(Koraci također.)
Prelijena, nikako ubijena zvijer Vrijeme odbija požderati nesanicu.
I što preostaje?
Odložiti uvijek isti jastuk...
Natočiti uvijek istu čašu...
Zapaliti uvijek istu cigaretu...
I... ?
ostati, polegnut, pritiješnjen, vječno istim!
(a drugo više ni ne priželjkuješ...)

STVARNO NESTVARNO STVARNO

... jer ta soba sigurno postoji i kako ne može biti
lažna, ne smiješ si priznati da te uznemiruje
svojim gladnim, paraliziranim krevetom
svojim tko zna otkud posuđenim tijelima
svojom zastrašujućom upravo tebi priljepljenom i
namijenjenom TIŠINOM!
Stvarnost se dosadno tvrdoglavo dokazuje detaljima.
Iako je ohola, zacijelo je i marljiva, strpljiva
u prepažljivom potkupljivanju ponovljivih, izvježbanih
kretnji tijela i predmeta.
Zato na počinak nikako osuđeni spavači, još nesvjesni
pristanka na zatočeništvo, počinju plutati u otškrinutom
(sada već i raskrečenom) vakuumu, pitajući djetinjasto
iskreno:

kada ćemo uspjeti pobjeći,
odtud gdje već jesmo,
a gdje smo?

SPAŠAVA LI VLASNIŠTVO?

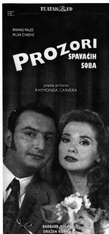
No, sve je ovo ipak tvoje, pa mu se potiho i raduješ...
POSJEDOVATI postaje posljednje, jedino preostalo utočište
nasmrt prestravljenog mozga.
Broji se...
Bilježi...
Pamti.
IMATI krevet
IMATI jastuk
IMATI Nju
IMATI Njega
IMATI uzdah
IMATI suzu
IMATI prošlost
IMATI budućnost
IMATI djecu
IMATI život
IMATI smrt
IMATI snove

I sad kad je konačno sve pobrojano, posvojeno i zapečaćeno, vlasnik bez odgode zavređuje odmor, možda čak i nagradu:
nezaustavljivo ponavljanje snova?
neukidljivo vježbanje uspomena?
eliminiranje preostalih (pa i davno otpisanih) vlasnika?
Ništa više ne želi jer sve već ima.
Ali zašto je onda nemiran?
I dok uznemirena glava grozničavo prebrojava, još jedanput, po posljednji put, samo da se umiri i uspava, uredan popis drsko blijedi.
Vlasnika obuzima užasna, pretužna glad dok gleda kako mu njegovo vlasništvo bez zastanka uzmiče i još ga na odlasku mirno, bez riječi promatra...
Rado bi progovorio.
Rado bi zamahnuo.
Rado bi zagrabio.
Rado bi brojanjem ponovno osvojio.
Ali ne može...
Ništa ne može, pa panično priziva svoje jadno, razočarano tijelo i tragično njime razmahuje. S njim još jedino raspolaže. Osjeća strašnu potrebu to nekome priopćiti, povjeriti, objaviti... Samo kome?

onome tko gleda

NEPOŠTENA BORBA PROMATRAČA I PROMATRANOG

A netko stvarno stalno gleda...
(kroz prozore, vjetar, smijeh, vlakove).
Izdajnička telefonska žica propušta opasni glas stranca,
uljeza, pogreške, uvijek jednako ponovljive pogreške.
Ali zidovi čuvaju, navike čuvaju, krevet čuva, na koncu
i cijelo to povremeno neposlušno vlasništvo čuva vlasnika.
Nema nikakvog razloga, ni isprike za strah.
Ali netko je ipak tu, UNUTRA, mora zacviliti prestrašeni
vlasnik, dok vlasništvo podmuklo šuti jer i ono osjeća
opori dah neznanca, znatiželjnika, odsutnog, rastresenog,
neprijateljskog igrača.
Taj širi zarazu, pobunjuje vlasništvo, preotima posljednje
zalihe zraka.
Iako se vješto pretvara da ga ne vidi ni ne osjeća, vlasnik
ipak mora uzdrhtati pri usputnom pogledu na njegove šaljive,
prijeteće tragove. Opaki uljez izobličuje navikom osigurano
vlasništvo i vješto ga prerušava kako bi ga krišom otuđio.
Četka zlokobno šušti kosom...
Udisaj dima ječi nespretno kasnije...
Već je potpuno jasno da je Netko ili Nešto uspjelo prodrijeti u ljubomorno zaljepljenu koru spavaće sobe i čini sve kako bi uznemiravao, kako bi budio, kako bi konačno sve posloženo-pobrojano pokrao. A nadolazeći dah pišti - NERED! Sad je sigurni vlasnik samo zbunjeno-prestrašeni Zalutali Zagubljenik u vlastitom, od sebe odvlaštenom vlasništvu. Diskretno prodirući kaos ni ne pokušava zapečatiti svoje rastresene kretnje. Moćan je, pa si može dopustiti štedljivost sa svojim moćima. Ne dokazuje, ne ozakonjuje, zato postoji (bez straha i prijetnje)!
Gušen nepodnošljivom tjeskobom, preznojeni se vlasnik trudi pobrojati neprijateljske tragove, zgaziti ih ili bar sakriti pod krevet na neko vrijeme, tek toliko da predahne. Ali ovaj nevidljiv, a neuredan neprijateljski igrač nemilosrdno razbacuje uobražene prste, sasvim lagano pomičući stoljećima utvrđene granice vlasništva samo proširujući svoje mutne sjene.
Čim se usudi progovoriti, izmučeni vlasnik prisiljen je ponovno odslušati svoj vlastiti glas i ljepljivo zastrašenu misao. Više ih ni ne prepoznaje. Ne zamjera im što se tako otimaju. I što je najgore, sam je spreman odreći se svega, i kreveta i jastuka i čaše i svih zatočenih tijela, a ponajviše i ponajprije cijele te bolne, zgužvane glave.
Ovako posramljenog dočekuje ga nevidljivi uljez, te mu priljepljuje (zbog grižnje savijesti) još i dodatnu vlasničku sliku, tik iznad kreveta. No, uspaničeni vlasnik nestajućeg mu vlasništva više se ne može ogledavati. Više se ne može ni prisluškivati. Govori, govori, hoda, puši, otpija, gasi, liježe... Sve je sigurniji da se nalazi zatočen (greškom, dakako) u nekom sasvim čudnom teatru gdje ga nesprennog i ispretučenog sile igrati tuđu predstavu.
Ali zašto je to kazalište tako besramno stvarno?
A predstava tako prokleto ponižavajuće bliska?
Sad je već bijesan, gnjevan u svojoj nemoći. Želi sve povratiti. I to odmah. Na bilo koji način. Pod bilo koju cijenu...
Čak i borbom, krvavom borbom, čak i da uspije povratiti samo to svoje jedno jedino tijelo, spreman je!
Spreman i odlučan, pa hrabro podiže svoje izmučene oči kako bi konačno progledao i progledao ukleto neuklonjivog protivnika,
I zatiče ga kako ga već gleda,
Ovaj ga već dugo gleda nekako krotko-nježno-rastuženo,
Iako je strašno ljut, vlasnik šuti, miruje, ne zamahuje,
Drago, poznato mu lice napadača-promatrača, polako se
topi u suzama,
Sad i on sam osjeća toplu vodu kako ga oplakuje,
I koliko god to bilo bolno sluti,
Zna da se njih dvojica više nikada neće rastati.



Ne mogu se približiti.
Ne mogu se zagrliti.
(samo prestrašeni promatrani s ljubavlju šapće promatraču:
... nemoj... me... ostaviti... molim... te...)

Asja Srnec Todorović je dramaturginja i redateljica iz Zagreba.

PROJEKT BIZON

bizon se nalazi na početku
kruga.
bizon je sinteza svih
umjetnosti.
bizon je preduvjet
kretanja.
bizon umire.

projekt bizon je
reanimacijski pokušaj:
projekt bizon nije slučajan.
on je usmjeren, nužan, i
dugo očekivan.
projekt bizon je apsurdan
jer gradi rušeći.
projekt bizon je logičan jer
dobrim ukida loše.
projekt bizon rađa se u
pustoši.
projekt bizon nadahnjuje
se prazninom:
njegov je cilj
popunjavanje.
njegov je način destrukcija
u službi budućnosti i
reizgradnja u službi
sadašnjosti.
projekt bizon je proces
koji obuhvaća historiju i
metahistoriju.
njihove mikrorazine.

projektu bizon treba
preodgojeni gledatelj.
graditelj/destruktor koji se
treba željeti čuditi i
koji treba smjeti zviždati.

bizon je još malen.
bizon će narasti.
projekt bizon othranjen je
na paleolitskim ognjištima.



Ukroćena goropadnica

NAKANA TANKOGA ALIBIJA

Piše: **Davor Mojaš**

Povodom premijere Shakespearove "Ukroćene goropadnice" u Kazalištu Marina Držića

Dosadašnje dubrovačko ljetno kazališno iskustvo bilježi u proteklih gotovo pet desetljeća postanja Festivala bogatu praksu igranja **Shakespearovih** drama i komedija na brojnim povijesnim i drugim prostorima Grada. "Hamlet" je odavao festivalski zaštitni znak, ali i brojni drugi naslovi iz bogate ostavštine Williama Shakespearea desetljećima su izazivali svojim uprizorenjima izdvojenu pozornost kazališne kritike i publike postajući tako, na neki način, u dosluhu s vremenom i kulturološkim znakom trenutka (i trenutaka) zabilježenog u bogatoj festivalskoj kronologiji. Spomen nove premijere sa Shakespearovim potpisom značila je najčešće već i u najavi intrigantnu poveznicu s vremenom, Gradom i okolnostima svekolikih povoda. Glumačka i redateljska ostvarenja i posebice odabir prostora bili su oni dodatni poticajni mjeritelji pojačane atmosfere ljetne svakodnevice koja se upravo i prepoznavala u "obraćanju Prvoga glumca" ili u skrivenim tragovima poruka "Mišolovki". Već su ispisane brojne kronike dubrovačkih ljetnih izvedaba Shakespearovih komada i zasigurno nove knjige čekaju za sumiranja tog izdvojenog hrvatskog kazališnog slučaja. Za razliku od ljetnih iskustava, jesensko-zimsko-proljetna kazališna praksa **Kazališta Marina Držića** nije bilježila tako podatan odabir. Tek sporadično odigrao bi se "poneki Shakespeare", uglavnom bez većeg i značajnijeg odjeka. Kada je tako kao inauguralni premijerni naslov nove sezone najavljena Shakespearova "Ukroćena goropadnica", Gradom je prostrujao poznati "virus Hamletišta" ali i, kod onih opreznijih, sumnjičavost zbog zahtjevnosti projekta i, kazališnom izazovu suprotstavljenog, trenutačnog kadrovskog i glumačkog potencijala dubrovačke profesionalne kazališne kuće.

Redatelj **Leo Katunarić** zasigurno je poznavao prilike i okolnosti dubrovačkog kazališta (posebice nakon vlastitih redateljskih iskustava s predstavom "Ne plačamo, ne plaćamo" **D. Foa** ili **Gotovčeve** opere "Stanac") nekih i ne tako davnih jeseni, zima i ljeta. Promišljatelji repertoara Kazališta Marina Držića zasigurno su odabirom "Ukroćene goropadnice" željeli, u sezoni komedija, odigrati na dobitnu kartu. Međutim, rizik koji se slutio već u nakani, nakon premijere, pokazao se previše velikim i stvaralački zahtjevnijim i izazovnijim od ostvarenog rezultata. O tome je svoj sud već dala kritika ali i publika, koja je već nakon nekoliko prvih izvedaba "ostavljala stolice partera i loža" sve praznijima. Međutim, "slučaj Goropadnice" na sceni Kazališta Marina Držića u Dubrovniku po svemu bi u ovim vremenima utiha i sutona Grada, mogao biti i poučnim primjerom i znakom tankog alibija koji nije obećavao avanturu. Odabir repertoara "specijalno" ili "posebno" za Dubrovnik, onaj je dodatni već potvrđeni promašeni promišljaj potvrđen brojnim odigranim naslovima. Cijeli jedan repertoar tako je svojom suvišnošću obilježio proteklo razdoblje ostavljajući tek pojedinačne potvrđene umjetničke izazove kao zalog vremenu i okolnostima Grada u post-ratnim okolnostima. I kad je "novi dubrovački Shakespeare" u pitanju, zasigurno je zanimljivo u programskoj knjižici koja prati predstavu pročitati neptipsane obrazložene povode za odabir komedije "Ukroćena goropadnica": "Dubrovnik se naplakao do suza. Nije li vrijeme da se i nasmije do suza? Hoće li smijeh i suze pomoći Dubrovniku? Glumački ansambl i autorski tim "Ukroćene goropadnice" vjeruje da hoće." Tako obrazložen razlog odabira Shakespearove komedije zasigurno u startu nudi i neke izvankazališne alibije i povode koji pred "umjetnički tim predstave" stavlja nove obvezujuće zadatke. Zapravo, tako se proteklih godina mira, najčešće izvan Dubrovnika, promišlja teatar u Dubrovniku pa se možda takva "potreba za smijehom", dobrodošla u principu uvijek i "vazda", kao neka ekskluzivna dijagnoza postavlja i preporučuje, a zaboravlja se onaj unutrašnji, nužni i jedini mogući promišljaj kazališne avanture koji sluti tek tragove i najveštiće silnice. Jer Grad Vidre baštini u "svojoj duši" i neke druge sudbinske poticaje koji mogu, ali i ne moraju, biti komentirani ili dijagnosticirani - smijehom. Možda, baš i zato - naprotiv!

Dubrovački kazališni flashback nudi zanimljiv i poticajan povod koji lako može argumentirano potvrditi neke od iznesenih primisli. Od 1992. godine nekoliko je predstava svojim dubokim kazališnim razlozima progovorilo o vremenu koje se još uvijek, toliko godina poslije, svojim tragovima razaznaje na licima Dubrovčana s još uvijek vidljivim i nesaniranim ranama kamene plastike grada. U ovom letimičnom prisjećanju bez nakane za temeljitijim prosudbama, istaknuti treba **Držićevu** "Tirenu" na Gradu u

"Ukroćena goropadnica" zasigurno nije zaslužila osudu kao predstava, već kao pokušaj uspostavljanja kriterija odabira repertoara koji je lako oboriv i koji nema svoje dovoljno potrebne uporišne silnice usprkos možda dobroj volji ili još boljoj namjeri



Foto: Mato Rilović

Kunčevićevoj režiji, predstavu s utihom pučine i "podvučenom crtom horizonta" s replikama izgovorenim izravno gradu nasuprot. Ili pak prikazanje "Muke na Prijekome 1996." sa **Selemovim** potpisom, zatim dosluha s tišinom i krikom **Vodopićeve** "Tužne Jele" u Pilama, odnosno, u pojedinim svojim tragovima i **Vujčićeve** "Narudžbe" unatoč nekim prosudbama kritike, ili možda nekim naslućenim tišinama predstave "Napjevi gradova". Ovim možda ipak ad hoc odabranim predstavama, pribrojiti u ovom pregledu treba i neke, neka mi bude dopušteno, "Lerove" naslove kao što su "Stanje Lune" ili "Možda vjetar?", ali i čitav "izložbeni program" dubrovačkih slikara od **Josipa Škerlja** (sa crno-bijelim pejzažima) do **Lukše Peka** ("Krhotine"), odnosno međunarodnoga izložbenoga projekta "Otok" koji ostavljenost prepoznaje kao usud i jedinu pa do nekih drugih dubrovačkih alternativnih pokušaja Art radionice "Lazareti", kao što su performancei **Slavena Tolja** ili projekti **Božidara Jurjevića** odnosno poetizirane letargičnosti ružičnjaka **Dubravke Lošić** do pojedinačnih spisateljskih ostvarenja, kao što su, iznad i prije svega, prinosi **Luka Paljetka**. Dubrovnik je tako svoje ratne okolnosti znao inspirativno i znakovito prepoznati u mašti i svjedočanstvu "svojih" umjetnika i još uvijek očekuje nove priloge svojoj novijoj povijesti kroz umjetnička ostvarenja "Umjetnika iz Grada" i to prije svega onih koji su Rat osjetili u tami skloništa, pustoši Straduna ili sudbinskom jecaju gradskih zvona. O neizbrisivom tragu daha smrti u treptaju plamena svijeće i lumina, ovom prigodom i ne treba pisati. To je zadaća onih koji pišu, baš kao i onih koji slikaju ili onih koji kazalište prepoznaju kao svoj umjetnički izazov, usud i izričaj. Kultura i kazališna zbilja najčešće se u nas prepoznaje po pojedinačnim disperziranim slučajevima, a ovi odabrani i događeni na jugu Hrvatske možda su tek fragment mozaika, onaj nužan i nedostajući kamenčić zbog kojeg se slika nikada i neće moći složiti. Ali će se otprilike znati obris njenih zamišljenih protagonista.

Napokon, i ovaj zapis treba tretirati tek kao nedovoljni pokušaj nikome potreban i frakcijski. Vratimo se "Ukroćenoj goropadnici" koja je bila povodom iznovice aktualiziranoj tezi o nedovoljno osmišljenim i argumentiranim povodima postavljanja pojedinih naslova na scenu i pred publiku u "odabranom trenutku" i s "elaboriranim povodima", posebice kada pojedinačni primjeri ukazuju na drukčiju mogućnost igre. "Ukroćena goropadnica" zasigurno nije zaslužila osudu kao predstava, već kao pokušaj uspostavljanja kriterija odabira repertoara koji je lako oboriv i koji nema svoje dovoljno potrebne uporišne silnice usprkos možda dobroj volji ili još boljoj namjeri.

U svakom slučaju, odabir inaugurirane predstave sezone u "liku i djelu" Shakespearove "Ukroćene goropadnice" bio je znakovit čin umjetničkog čelništva Kazališta Marina Držića. Željelo se pokazati da se može vlastitim snagama ostvariti predstava od koje su, u posljednje vrijeme, zazirale i glumački mnogo ekipiranije profesionalne hrvatske kazališne kuće. Napokon, nakon dugo vremena na sceni dubrovačkoga kazališta ostvarena je ansambl predstava koja i psihološki želi podsjetiti na vlastite mogućnosti na startu zahtjevne sezone s respektabilnim odabirom naslova i broja premijera. "Ukroćena goropadnica" je predstava ipak s neobvezujućim povodom i s upitnim alibijem, barem onim napisanim u programskoj knjižici. "Dubrovniku više nije do suza!" - teza je koja je oboriva baš kao što i "potreba za smijehom" slijedi i otiče neke druge prethodno ostvarene životne ili društvene i druge pretpostavke. Vrijeme koje je u Dubrovniku pokušalo prepoznati svoj odraz u Shakespeareovoj komediji zasigurno traži možda neke druge i drukčije promišljene projekte.

Davor Mojaš je kazališni redatelj i novinar iz Dubrovnika.

Davor Mojaš, theatre director, is analysing the reasons which brought "The Taming of the Shrew", directed by Leo Katunarić, onto the stage of the "Marin Držić" theatre in Dubrovnik. The support of the performance was explained by some non-theatrical reasons, incapable of standing the deeper analysis. Since the tradition of playing Shakespeare in Dubrovnik is long, the critic is not against the show itself, but against the repertoire criteria which seem to be unjustifiable.

Prvi put izvedena na prošlom Eurokazu, u Francuskom paviljonu, predstava "Fedra" u režiji Ivice Buljana gostovala je na Primorskom poletnom festivalu u Kopru na otvorenom, u Atriju pokrajinskoga arhiva. Na jesen je doživjela novo izdanje u dvorani Teatra &TD koje je prikazano na Međunarodnom festivalu Madrid Sur u Španjolskoj. U siječnju je "Fedra" gostovala u Cankarjevom domu u Ljubljani, u lipnju će biti prikazana na XI Festivalu Caracas u Venezueli, početkom srpnja na Skopskom letu u Makedoniji i u studenome na Festivalu Solun - kulturna prijestolnica Europe u Grčkoj

Perfect Lovers

Piše: **Zlatko Wurzberg**
Snimila: **Iva Babaja**



Ako nismo živjeli ili iskusili ono što smo čitali onda nije trebalo ni čitati. U knjigama i umjetničkim djelima uopće tražimo utiske što smo ih bili proživjeli ili pak slutimo da bismo ih jednom trebali osjetiti. Osobito u onim djelima što nam se otvaraju zbog toga jer predstavljaju oblike iskustva. U kojima još nismo odredili jasnu granicu gdje se život pretvara u umjetnost; tamo gdje prije negoli promatramo ljepotu ugledamo strast što nas zabljesne ili je primimo poput pljuske preko cijelih usta jer se tu prepoznamo. Ne da ne bismo znali o čemu je riječ, porozni događaju kao što smo glazbi koja nas podjarmljuje jer nam se emocija javlja brže nego stignemo misliti. Ni književni tekst ni slike ni kazalište nemaju takvu vlast, oni nam ostavljaju više slobode, uvijek stoje u odmaku. Ionako ćemo se (pre)brzo pribrati i shvatiti da "Ovo nije život, to je samo umjetničko djelo" i već dok budemo izlazili iz kazališta ono što smo osjećajno proživjeli pretvorit će se u misaono iskustvo. Vrtoglava zavodljivost takvih djela dolazi od toga jer ih doživljavamo kao inicijacije. U njima nalazimo čarobne ključeve kojima u sebi otkrivamo i otvaramo ona mjesta u koja bez njih ne bismo znali ući.

Ako je gledatelj takvim estetičkim upravljanjem uspio doći do osobnog korijena utiska što ga je izazvalo djelo, tada je osjetio i njegovu etičku funkciju što stoji na mjestu stare katarze. Stvaralački postupak kojim je građena **Fedra** nije ništa manje subverzivan iako su korišteni tradicionalni, klasični estetski načini. Uvlačeći vlastiti diskurs u povijesne oblike redatelj ih je zamutio, snizio; u samoj gesti prisvajanja tradicije već je njeno subvertiranje. Fedra i Hipolit možda su nam najbliži antički likovi. Velika priča odvijala se gen-

eraciju ranije, oni su njeni potomci, Second Flush. Antička figura bezumne strasti je Medeja. Fedra je njen dodatak. Zamalo pa **Ibsen** ili **Strindberg**. Fedra je formula odbijene žudnje. Ona prikazuje epikurejski i psihoanalitički zaplet: žudnja što ne uživa proizvodi bolest što izjeda. Tjeskoba se određuje kao seksualni libido što pluta, obrće se protiv sebe i truje. Fedra je tragedija jer je na kraju objašnjava ne psihološko tumačenje već upravo ovo fiziološko. Scena je postavljena za sukob psiholoških sila, no Dadilja će kao u analizi objasniti da nema osobnog sukoba između onoga za čime se žudi i onoga što se želi. Konji žudnje izbacit će iz sedla svakog jahača, koliko god on ne želio čuti njeno rzanje. Fedru se moglo prikazati na dva načina: u gestama, kao operni krik ili dok promatra svoju strast nemoćna da je zadrži ili promijeni. Za ovaj drugi izbor pokazan u predstavi nalazimo umjetničko i biografsko pokriće kod **Jeana Racinea** i kod **Marine Cvetajeve**. Moguće je izdržati umiranje ljubavi.

Muškarac kojeg je Cvetajeva voljela u prvim godinama egzila i koji ju je odbio zvao se **Aleksandar Bašerok**. Uz malo truda o toj bi vezi mogli znati sve, do pojedinosti. To je posao erudita. Halucinirati još tople plahte postelje. Dok gledamo predstavu također možemo doživjeti onaj opori osjećaj, gorčinu što prati otvaranje očiju pred vlastitim životom. Dok tražimo žudnju što smo je izgubili, želimo biti s nekim u dodiru, dobiti ljubav, prijateljstvo, valja imati na umu da su usta što ljubimo ista ona što grizu i trgaju. Fedra usvaja tu donju pretpostavku što svodi na egoizam sve plemenite osjećaje kojih se čvrsto držimo i pokazuje sebičnu podlogu iskrenosti, prijateljstva, ljubavi. Il n'y a pas d'amour, il n'y a pas d'amour neumoljiv je jedan drugi suvremeni odgovor u istoj psihoseksualnoj sferi.



Alpe Adria Cinema Festival

Ne napuštajte dvoranu!

Piše: **Janka Vukmir**

"Ne napuštajte dvoranu! Video **Giulia Kirchmayra** *Madness* kasni na projekciju, ali vidjet ćete sjajan program iz Hrvatske. Nastupaju FX Interzone - Simon B. Narath i Vladislav Knežević iz Zagreba!"
Ovako je **Tiziana Finzi**, urednica video programa najavila na ovogodišnjem 8. Alpe Adria Cinema Festivalu (AAC) u Trstu nastup jedinih, ove godine, izabranih hrvatskih video umjetnika. Bilo je to u trenutku kada je *Sala Azzura* kina *Excelsior* bila prekrcana publikom koja je vjerojatno trostruko premašila kapacitete svih sjedećih, stajaćih, čučećih i ležećih mjesta, dok je pred ulazom u kino dvoranu i na ulici bila još veća gužva.
Nagomilana publika bila je uglavnom lokalna ekipa, došla je vidjeti debitantski video rad bivšeg muzičara, a sada već laureata Premio Trieste, dvadesetšestogodišnjeg Giulia Kirchmayra. Gomilu prestižnih nagrada što AAC dodjeljuje na kraju festivala za dugometražne, srednje i kratkometražne, igrane i dokumentarne filmove i video, biraju dva mnogočlana žirija, sastavljena, jedan od studenata, a drugi od maturanata tršćanskih umjetničkih škola, vrlo suvereno. *Madness* je odličan 15-minutni video u kojem se zbog jedne pogrešne dostave događa sva trka i strka.
Hrvatski filmaši i video umjetnici ove godine nisu pobrali nagrade kao lani **Ivan Salaj** za film *Vidimo se* i **Dalibor Martinis** za video *I love you*, ali ako su ićime ostavili traga, onda je to bilo nastupom FX Interzonea, S.B. Naratha i V. Kneževića. Naime, D. Žmegač sa filmom *Putovanje tamnom polutkom*, prošao je uz kurtoazni pljesak, doduše pune velike dvorane *Excelsior*, istoimenog kina, a 16mm otkačeni filmić **Jasne Zastavnikoviić** *Ime majke: Naranča*, koji bi, sudeći po kriterijima ovogodišnjeg žirija bio hit, nije u Trst ni stigao, već je odjavljen nemuštim faxićem tajnice Akademije za dramsku umjetnost iz Zagreba, gđe. Branke Mitić, zbog tehničkih problema s jedinom (?) postojećom ili dostupnom trakom!?! Tako je teret nacionalnog ponosa bio bačen, na doduše čvrsta leđa FX-ovaca. Već na sam spomen MTV-a u najavi projekcije, koji je pred koju godinu emitirao FX video clipove, mlađa je publika sa strahopoštovanjem prihvatila ostati u već spomenutoj prekrcanoj dvorani, i sudeći prema reakcijama "skuhanih" gledatelja, bila i više nego zadovoljna.

Negdje mora postojati problem, kada je moguće da se dogodi, kao što se zna dogoditi, da na interes inozemnih stručnjaka koji žele višednevnim posjetom upoznati našu video scenu, domaći "stručnjak" preporuči skratiti posjet, jer da za višednevno upoznavanje s produkcijom nema materijala

No, ne radi se samo o tome. Što nama znači ili bi nam trebao značiti tršćanski AAC? Njegovo ovogodišnje, 8. izdanje, predstavlja dobro uhodani mehanizam i stotinjak sati filmskog&video programa. Svake godine, po sekcijama prikazuju se video, avangardni i eksperimentalni filmovi, retrospektive, iz bunkera postkomunističkih zemalja izvađeni sjajni zabranjivani filmovi, te najnovija srednje i istočno europska produkcija, te zapadnjačka, ako se referira ili je rađena u koprodukciji sa svojim sve integriranijim bliskim istokom.
Osim prikazivanja u Trstu, što se u nas ne smatra sasvim zapadnim toponimom, moguće je od tamo otisnuti se i zapadnije. Prošlogodišnji hrvatski video program na AAC, točnije **Vlado Zrnić** s videom *Ave, Morituri te salutant*, i **Igor Kuduz** s *Welcome to the Peak of Intelligence*, direktno iz Trsta dospjeli su u francuski Clermont-Ferrand, na prestižniji festival VideoFormes, što je uz njihovu projekciju stvorilo i narudžbu za tekst o hrvatskom videu u njihovoj periodičnoj publikaciji Turbulences Video, koji bi trebao biti objavljen na ljeto, a kataloge video programa Refference to Difference smjestilo u lokalnu stručnu čitaonicu. Pretprošle godine u Trstu su bili projicirani video radovi **Ivana Roce** i **Svebora Kranjca**, a prošle, uz nagrađeni *I love you* D. Martinisa (umjetnika koji će, usput budi rečeno, ove godine na XLVIII Biennale di Venezia predstavljati Hrvatsku) i **Gonzovi** (**Radislav Jovanović**) video spotovi *Nafta* i *Starfucker*.
Ove godine na programu je bio predstavljen i mladi riječki band U.N.L.O.G.I.C. Skill i to videom **Christiana Furlana** (1969. rođenog u Argentini, ali talijanske video izobrazbe), te je uz AAC festival u Trstu bio organiziran i njihov koncert.
Ali, kakvo je zapravo, pored svega, recentno stanje na domaćoj video sceni?
Ako kažem dobro, mrzit će me svi video umjetnici, jer proizvodnja videa odvija se u jednako teškim okolnostima kao i pionirskih sedamdesetih. Ako kažem loša, mrzit će me opet svi video umjetnici, jer umjetnička kvaliteta njihove produkcije je bolja nego ikada. Dakle, stanje je dobro.
Djelomično. Jer stalni problem ipak ostaje i problem distribucije postojećih materijala, pored svih aktualnih poboljšanja. Radi se i o distribuciji u međunarodne vode, ali i domaćem pristupu potencijalnim gledateljima, a ne samo stručnoj publici i familiji. Među ostalima, zaposleno oko gledatelja video programa morala bi imati svaka ozbiljnija institucija, uključujući i Ministarstvo kulture.
Već sama činjenica da će Hrvatska na venecijanskom Bijenalu, zahvaljujući selektoru **Berislavu Valušeku**, ravnatelju Moderne galerije Rijeka, biti predstavljena video umjetnikom, i to velikog formata, kakav je Dalibor Martinis, govori ipak o suštoj potrebi da se pokaže ono dobro, iz mase nagomilane produkcije. Martinis više nije, kao ranije, gotovo jedino moguće ime koje se veže uz video, već ga, i nove generacije i nove okolnosti tjeraju da bude što je moguće bolji, da gura daleko naprijed i s tehnološkim i s umjetničkim komponentama svog rada. No, Martinis je uz probrano društvo klasika domaće video scene (i svih umjetnika koji su vezani ne samo uz video, nego primarno uz eksperimentalni film) već smješten u lokalni Hall of Fame video umjetnosti.
Negdje, ipak mora postojati problem, kada je moguće da se dogodi, kao što se zna dogoditi, da na interes inozemnih stručnjaka koji žele višednevnim posjetom upoznati našu video scenu, domaći "stručnjak" preporuči skratiti posjet, jer da za višednevno upoznavanje s produkcijom nema materijala.
Institucije koje brinu o distribuciji videa, Hrvatski filmski savez, MM Centar, Muzej suvremene umjetnosti i od nedavno Akademija likovnih umjetnosti, uz dakako, Akademiju dramskih umjetnosti, godišnje prestave domaću video produkciju na brojnim manifestacijama. Samo SCCA - Zagreb, godišnje, od poziva umjetnicima i institucijama na 70-ak međunarodnih manifestacija, direktno distribuira desetak onih koji su namijenjeni videu, te na put odašilje petnaestak video umjetnika i nešto više njihovih djela. Upravo dogovara i petnaestostatni program na idućem AAC.
Domaći video ostaje vjerojatno najteže vidjeti na domaćem platnu.
Bilo kako bilo, splitski Međunarodni festival





FX Interzone

novog filma i videa, iniciran 1996., u splitskom Kino-klubu, na čelu s **Brankom Karabatićem**, sasvim je sigurno proizašao iz nužne i nasušne potrebe da se negdje na lokalnoj razini otvore ventili, da se negdje sabere godišnja produkcija, ali istovremeno i da se postavi uz bok međunarodnoj, jer bez klasične metode komparativnih materijala nema šanse za preživljavanje, a video voda je do grla. Nije slučajno glavni kolokvijalni štos festivala bio: *Kako te dugo nisam ni film ni video!* Ta je glupasta uzrečica vjerojatno nastala iz lagane euforije i veselja što je Festival startao, i to prvi od tko zna koliko budućih, nakon ne zna se više koliko "praznih" proteklih godina. Prijavnice za drugo izdanje splitskog festivala već su u distribuciji, bilo ih je i na ovogodišnjem AAC u Trstu.

Nije nevažan ni kontinuitet pri suradnji i odazivu na međunarodne festivale. Prošlogodišnje izložbe REAL LIFE!, kako ih je nazvao njemački suorganizator, a koje su bile organizirane u koprodukciji Zagrebačkog SCCA s bonnskom i stuttgartskom ifa-galerie, i otvorene u vrijeme bonnskog 7. Videonala, jasno da su organizatore Videonala zainteresirale za CRO-produkciju.' Tako su na Videonalu uz retrospektivni program **Sanje Iveković** i Dalibora Martinisa bili još gledani i Vlado Zrnić, **Wladimir**, **Ana Šimičić**, **Marko Raos** i **Kristijan Kožul**, a istodobno u ifa-galerie još i **Ivan Marušić Klif**, Simon Bogojević Narath, Igor Kuduz, uz već spomenute Iveković, Martinis, Zrnić. Katalog Real Life! vjerojatno je najraskošniji katalog jedne hrvatske video izložbe ikada do sada, iako za neke ukuse predizajniran, ipak stručno koristan, s tekstovima **Leonide Kovač** i **Beate Eckstein**. Istodobno, nastupi **Davora Mezaka** i V. Zrnića na Danskoj kraljevskoj akademiji, na izložbi Electronic Undercurrents, odvijali su se u visokom društvu od **Nam June Paika** do **Billa Viole**. U Danskoj je bila organizirana i veća hrvatska manifestacija, uz domaće (Bukovac, Zrnić...) i video umjetnike iz dijaspore (**Sandra Sterle** i **Slobodan Jokić**).

No, kako sada stvari još uvijek stoje, lakše ja nabrajati inozemne od tuzemnih nastupa video umjetnika.

Početkom godine u MM Centru novodogotovljene radove predstavili su Kuduz, Narath i Mezak, te cijelu godinu s njima putovali. Mezak je samostalno izlagao u u galeriji Matice Hrvatske kompleksnu video instalaciju, Martinis je predstavio rad s kojim je nastupao u Kwang Juu i koji je otkupio Muzej suvremene umjetnosti, **Ivo Deković** predstavio se na splitskom festivalu istim radom kao i na Videonalu, ali u zagrebačkoj galeriji Josip Račić izlagao je samo skice i detalj instalacije, ako se tako može reći. Ipak, zahvaljujući suradnji Gripe Art Projekta (GAP) i splitskog festivala u Splitu je održana najveća video izložba koja je u posljednje, vjerojatno desetljeće, viđena u Hrvatskoj. **Toni Horvatić**, kustos izložbe i glava GAP-a, problematizirao je pitanje polja projekcije i polja percepcije. Uspio je okupiti uz inozemne, poput **Olivera Bloomayera**, preko dijaspore poput Dekovića, uz eksperimentalni film vezane poput Faktora, najaktivnije poput Zrnića, manje aktivne poput **Sandra đukića**, najmlađe pout **Ivana Marušića** (ne Klifa) i **Renate Poljak**, te već stalne splitske, poput **Rina Efendića** i **Milana Brkića**, **Neli Ružić**, **Marina Zorića** i **Sanje Ljubić**, desetak umjetnika. Izložbom video instalacija, kako se deskriptivno zvala, Toni Horvatić i GAP priredili su domaćoj publici uistinu jedinstvenu priliku da se video, u vrijeme festivala, pokaže i sa instalacijama u punom sjaju. Djela su se raspinjala od fiktivno ratnih i pustolovnih sa Cortom Maltezeom u glavnoj ulozi (đukić), do ratnih, s Osijekom u glavnoj ulozi (Faktor), te od javnih (Bloomayer, Zorić, Efendić/Brkić) do najintimnijih (Ružić, Marušić, Poljak). Nažalost, katalog izložbe nitko nije imao interesa napraviti (čitaj: financirati), a video dokumentacija izložbe ima još veće probleme s distribucijom nego video art.

I budući da video umjetnost, suprotno inertnom uvjerenju mnogih, ipak nije televizija, premda slika izlazi iz iste katodne cijevi, on nije dostupan kao TV program. Video se može vidjeti samo iz pojedinih TV kutija, ili ako imate sreće s tehničkom opremljenošću, sa platna. Zato bi bilo poželjno demobilizirati impuls piva i kikirikija ispred TV ekrana i razgovore sa susjedima o kvaliteti prijema slike, a mobilizirati snagu u potrazi za onom slikom čija kvaliteta nije u prijemu, nego u slici samoj.

Janka Vukmir je povjesničar umjetnosti iz Zagreba.

Summary

The quick review of the Croatian video production shows that it's artistic values are greater than ever - in spite of the financial and distributing problems. According to art-historian Janka Vukmir, The Days of Croatian Film and Video, and The International Festival of the New Film and Video in Split are the manifestations which will undoubtedly help further development and affirmation of Croatian video art.

PROMEMORIA

George Orwell: 1984

prijevod: Vesna Brabec, Nenad Puhovski
adaptacija i režija: Nenad Puhovski
scena: Tomislav Kožarić
kostimi: Marija Žarak
scenska glazba: Đurđa Otržan
video i audio tehnika: Branko Vodeničar
asistent režije: Zdenko Blažević
kamere: Enes Midžić, Branko Hrkač
glazbenici: Mate Došen, synthesizer; Ivan Stančić, udaraljke
uloge: **Boris Buzančić** (Winston Smith), **Mirjana Majurec** (Julija), **Darko Smiljanić** (O Brien), **Drago Krča** (Parsons), **Robert Hulina** (dječak), **Enes Kišević** (Syme), **Zlatko Madunić** (starac), **Sven Lasta** (Charrington), **Ivo Gregurević** (oficir), **Matko Raguž** (stražar), **Ratko Buljan** (spiker)

snimljene uloge: **Neva Bulić, Ingeborg Appelt, Ksenija Prohaska, Miljenko Brlečić, Albert Goldstein, Nada Abrus, Boris Festini, Božidar Alić, Haris Mačković, Zoran Smiljanec**

maska: **Sonja Kožarić;** inspicijent: **Tomislav Knežević;** svjetlo: **Livio Marečić;** ton: **Boris Fažo;**

teatar &td, mm, centar za multimedijalna istraživanja, Zagreb 1976/77.
praizvedba: 17. listopada 76.

George Orwell: 1984

In the year of 1976, Nenad Puhovski directed the "political fiction" 1984.,written by George Orwell. The show was developing sociological phenomenon of "the total control" not only through the fable of the play, but also through the performance itself, because both the actors and the audience were constantly followed by the cameras, which also assured that every performance was different than the one before or after. The acting was submitted to the television screen and the tyranny of the technology was thus transferred to the stage situation.

BUDUĆNOST U DEEP FREEZERU

Piše: **Darko Tralić**
Prolog br. 31

"Ne vjerujem da se može i da je potrebno televiziju jednostavno unijeti u kazalište, kao što je učinio Piscator s filmom." Toliko **Peter Brook** 1964.* **Nenad Puhovski** ga nije poslušao, a uostalom u ovoj dramatizaciji očigledno je da se televizija kao tehnički fenomen ugurala iz tematskog tkiva samog romana, da bi se tek potom u mediju teatra lukavo osilila kao samosvojan medij. Brook se prije trinaest godina zadovoljio općenitom aproksimacijom odoka, ne analizirajući svoje nevjerovanje, a niti moguću razliku između televizije i filma kao konstitutivnih elemenata scenskog izričaja. Znamo da je filmski ekran na sceni potiho, ali ustrajno, proživio do današnjih dana, održavši se dapače višeslojno konotativnim, naime i kao predlagatelj dokumenta (na primjer u tzv. "političkom teatru"), i kao ploha čiste vizualne ekspresije (na primjer u nekim pokušajima "totalnog teatra", muzičkog teatra itd.). Sjetimo se iz našeg kazališnog podneblja samo **Međimorec**/SEKovog "Vietrocka", **Durbešić**/Tinovog "Ispita savjesti" ili **Sakačeve** bijenalske "Fonoplastike" 1965. Uostalom, prizemnimo li malo estetski rakurs i podignemo li sa scene pogled prema ferzenku, primijetit ćemo da gore već poodavno vise praroditelji filmske projekcije - projektori kojima je moguće horizont scene zastrti prijetećim olujnim oblacima ili idilični nocturno uljepšati svjetlucanjem mjeseca i zvijezda.

Dakako, TV se danas nameće daleko ozbiljnijim pritiskom na našu svijest i podsvijest. Ona je tu, *oko nas*, i mi smo *u njoj*, istovremeno i gledatelji i gledani. Prije tridesetak godina, kad je komercijalna televizija tek uzimala zalet pred pobjedonosnu trku, **Orwell** je žilvernovski imaginativno predvidio *jednu od mogućih* globalnih društvenih rezultanti njena razvoja. Kao što se putovanje na Mjesec ostvarilo, a putovanje u središte zemlje nije (i neće), tako se i ova vizija budućnosti klasika *political-fictiona* može, a i ne mora potvrditi. Ne moramo previše inzistirati na predviđenoj astronomskoj godini ove potvrde; Orwell ju je, uostalom, nonšalantno odredio obrtom posljednjih dviju brojki godine nastanka romana (48/84), iz čega slijedi da bismo na ostvarenje njegove sadašnjice čekali deset godina više, da je kojim slučajem pisac zakasnio u radu godinu dana. Povijesna ostvarljivost svake fiction-literature posve je izvan njenih zahtjevnosti. Ukoliko u orvelovskoj slici sveprisutne kontrole prepoznajemo sasvim konkretne sličice iz naše planetarne (pa i geografski bliske) stvarnosti, ne bi nas to smjelo zavesti da, poput nekih kritičara ove *predstave* (koji kao da nisu ni stigli pročitati roman) počnemo zahtijevati povijesnu identifikaciju Oceanije ili Euroazije, Partije ili Velikog Brata. Slično je i s fenomenom televizije; ona danas iza ružičaste fasade sveplanetarnog Pinka Panthera ili Kojaka ili direktno prenesenih direkata šakača Alija skriva i gustu mrežu tajnovitih očiju sasma drugih vizura, no to je tek tematska podloga "Tisućdevetstoosamdesetčetvrte".

Vratimo se alternativi Brook-Puhovski. Reklo bi se da doista postoji neka nestrpljivost, negativni naboj između medija teatra i televizije. Kao da to mediji zaziru jedan od drugoga, odbijajuće estetski dijalog. Otkuda ta inkompatibilnost? Vidjeli smo da je s filmom bilo drugačije, još je u njegovoj mladosti pao flirt s kazalištem.

Može li se uopće govoriti o estetici televizijskog medija? Film je, rodivši se, odmah bio magija postvarenja sna. Televizijski ekran nema svoju romantičnu mladost, on je naprosto starmal oduvijek. Na koncu konaca, u kino *se ide*, postoji neka draž samovolje u odluci "ići u kino" ; televizor je instrument prisile, uljez u domu. "Oko u svijet", koje okom Gledatelja gleda za nas. Na nas. Onih šest hladnih metalnih kutija elektronske duše, šest monitora raspoređenih u gledalištu Teatra &TD, kao njihova ufurnirena kućna polubraća, samo su nametljivi djelitelji vizualne informacije, ništa više. Nema tu nikakve poezije, to je jasno.

Nema "poezije" ni u Orwella. I to bi bilo, možda, jedno od mogućih opravdanja za tv-ekran u dramatizaciji "1984te". Opravdanje ipak preplošno i na rubu bitnoga.

Onoga časa kad se prepustimo ekranu, otuđeni smo. Otuđenje? Da, ali nije to, kako bismo se mogli ponadati, Verfremdung, već Entfremdung. U svojoj sobi možemo se od njega eventualno obraniti povlačenjem u intimitet doma. (Mnogi, uostalom, zure kod kuće u televizor zavučeni u krevet, što bi se moglo protumačiti i kao podsvjesni pokušaj uspostavljanja emocionalne ravnoteže u dijagonali sobe.) U zamračenom gledalištu to je dakako nemoguće. Je li moguće *otuđen* sjediti pred teatarskim činom?

Gledajući "1984tu" Orwella i Puhovskog gotovo se fizički osjeća zid ispred scene, zid kojega određuju lijevi i desni monitor ispred proscenija. Nije to samo zbog fluktuacije pažnje, već prije svega zbog različitih *kvalitela* potrebne pažnje na scenu i na monitor. Zid je to nalik na staklenu pregradu. Poput salama u rashladnoj vitrini mesnice, glumci se premeću od prizora do prizora. To ne mora biti prigovor predstavi. Mehanički, ovo je premetanje komplementarno mehaničkom modelu orvelovskog svijeta. Sve je u redateljskom, scenografskom, kostimografskom i glumačkom postupku učinjeno da potpomogne hlađenju. Nema boja, nema strasti u tisućudevetstoosamdesetčetvrtoj. Treba reći da je, ukoliko je Orwellov prozni predložak uopće moguće scenski izreći, Nenad Puhovski doista izabrao jedini mogući put prema njegovom izricanju.

No izgleda da kazališnost također ima svoje ledište, ispod kojega mijenja agregatno stanje i naprosto prestaje biti kazalištem. Izmičući sam sebi mogućnost kontrapunktiranja, gušeći redom sve preduvjete za proplamsaj topline (humaniteta), redatelj je osjetio da, ako nastavi dalje u istom smjeru, postupno gubi moć kontrole nad ekspresivnošću materijala. Tada je povukao možda pogrešan potez, kojim se postavio na prag izdaje teatarske osnove čitavog poduhvata. Mislim, naime, na *san*, povratak emocije. U određenom ritmu kroz dramatizaciju se provlači tema sna protagonista, u potpuno zamračenom gledalištu reproducirana *televizijski*, odjednom u sasvim drugim vizualnim zakonitostima od prethodno građenih. Dok je u suigri sa scenskim zbivanjima televizijska slika bila hladni analizator,

koji se krupnim planom zabada u živo tkivo dramaturgije i u živu kožu glumca, san je iznenada povjeren tom istom (Njegovom) oku... Na ekranu se ekspresijom slikovitog (filmskog!) govora vraća magnetoskopirana emocija. Time je, kratkim potezom, tome ekranu neopravdano vraćen dignitet poetskog medija u sasvim neorvelovskom smislu, prisiljavajući nas da u njega pogledamo odjednom s punim povjerenjem. Ta nas *redateljska* briga dovodi u tome času zbuniti, poljuljavši osnovnu dramatursku ravnotežu dramskog kazivanja. Ako su, igrajući ljubavnu scenu (ili bolje: scenu na krevetu), **Mirjana Majurec i Boris Buzančić** mogli izabrati jedino odsutnost strasti i hladnoću orvelovskog svijeta u kojemu je moguć još samo strah kao putovanje prema smrti, tada je kontrapunkt oslobođene mašte (sna) trebalo tražiti u tome istome ljudskom licu i tijelu, u živom oku, u snovitom ali *tjelesnom razbijanju staklenog zida*. Ti trenuci krika morali su u gledalište uletjeti neposredno iz glumčeva tijela, ukoliko se željelo očuvati povjerenje u humanitet (i u kazalište samo). Ili nikako.

Za vjerovati je da je glumcu neopisivo teško vlastitom fizičkom i glumstvenom koncentracijom izdržati dvoboj s ovakvom predstavom. Nosioci glavnih uloga - već spomenuti Boris Buzančić i Mirjana Majurec, te **Darko Smiljanić** - uspjeli su u tome u zavidnoj mjeri. Sitno, militavo tijelo Mirjane Majurec, Buzančićeve oči u trenucima kad ih preplavljuje strah, poput prazne maske nedokučivo Smiljanićevo lice iza kojega se sluti toliko toga o svemirskoj državi Velikog Brata - to postaju konstituensi predstave, ravnopravni, po ponekad i jači, od agresivnog omotača metala i elektronike, oni uspijevaju probiti staklenu pregradu, a to je veliki dobitak za predstavu.

Možda je Brook prije trinaest godina bio instinktivno u pravu, rekavši da je televiziju nemoguće jednostavno unijeti u kazalište. No Puhovski ju je pokušao unijeti višeznačno, razigrati je, u skladu s predispozicijama koje je pružao baš ovaj predložak. Teško bi bilo zamisliti bolji predložak, koji spremnije očekuje pokušaj unošenja televizijskog medija u dijalog s kazalištem. Došlo se ovim pokušajem do pred samo ledište, do praga preko kojega se definitivno istupa iz okružja kazališnoga izražaja. Možda je tome uzrok i neminovno osiromašenje romaneskne pregnantnosti, popratna pojava svake dramatizacije romana. Posebno je takva opasnost prisutna pri dramatizaciji fiction-romana, kojega je točka težišta u pravilu pomaknuta izvan gole fabule; dramatizacijom se tako fabula nužno razotkriva u svojoj naivnosti.

No u svakom slučaju, ukoliko je ovaj klasičan political-fiction moguće kazališno izraziti, izabran je jedini pravi smjer avanture, za što je trebalo odvažnosti. Pogotovu u našem teatarskom podneblju, u kojemu ovakva odvažnost sama po sebi izaziva sumnjičavost.

** Iz intervjua Martina Esslina s Peterom Brookom za kazališni almanah "Theater", 1964, preneseno u novosadskoj "Sceni", 5 / 65, str. 304*

Radio emisija "EPURR SI MUOVE" RADIO ZAGREB, 3.11.1976. *(prijepis)*

Predstava Orwellove "1984" u zagrebačkom Teatru &TD realizirana je u velikoj mjeri uz pomoć tehničkih pomagala. Na pitanje kakvo je njihovo mjesto u predstavi i kakva im je funkcija odgovorio je Nenad Puhovski, *redatelj predstave momentalno na odsluženju vojnog roka.*

N. P.: Govoreći o zastrašujućoj viziji društva budućnosti Orwell često spominje tehniku i njenu ulogu "totalne kontrole" u jednom totalitarnom društvu. Svrha je te kontrole da onemogućuje bilo kakav individualan, samovoljan akt, pa čak i samu pomisao na njega. "Telekranski sistemi" koji u isto vrijeme primaju i odašilju sliku i zvuk omogućuju neprekidno praćenje života svakog pojedinca.

Pri stvaranju predstave odlučili smo se za nekoliko razina vizualnih intervencija:*
a) Vizualni materijal prisutan na



"Telekranima". Radi se prije svega o propagandnim emisijama, "vijestima", "zabavnim" i sličnim sadržajima. Oni su bili snimljeni unaprijed i reproducirani sa magnetoskopa kao integralni element scenskog događanja. Kako su oni bili dio "scenografije" bili su reproducirani na monitore na sceni a ponekad i u gledalište.
b) Snovi Winstona Smitha imaju vrlo važnu ulogu u razumijevanju Orwellovog romana. Njih smo također snimili unaprijed ali smo ih reproducirali u zamračenoj dvorani kako bismo postigli koncentraciju gledališta na sadržaj.
c) Tri televizijske kamere pratile su sva zbivanja na sceni te prenosile njihove detalje na monitore u gledalištu. Odnos zbivanja na sceni i njihove interpretacije na monitorima u gledalištu bio je različito oblikovan od scene do scene.

Kao vrhunac predstave predvidjeli smo da u sceni mučenja uključimo *i publiku* u televizijski sistem tako da je jedna kamera snimala njezine reakcije koje su zatim bile interpolirane u scene mučenja prezentirane na monitorima. Na taj smo način još jednom pokušali zatvoriti krug jednog i onako posve zatvorenog svijeta. Problemi pri realizaciji ovog projekta nisu ili u prvom redu tehničke prirode, iako je Orwell veoma mudro izbjegnuo davanje bilo kakvih detaljnih informacija o načinu djelovanja spomenutih sistema. Pravi problemi javljali su se na nekoliko razina u toku realizacije projekta pa ću ih sada pokušati ukratko nabrojati:
1. Dramaturški problemi - odnosno problemi dramaturškog uobličavanja Orwellovog romana. Nakon nekih pokusa odlučio sam se za klasičnu, zatvorenu formu, simetrično postavljenu oko odnosa Winstona i Julije. Učinilo mi se da će na taj način televizijski sistem prije doći u raskorak sa svojom scenskom funkcijom i zazvučati disonantno, a to nam je i bio cilj.
2. Problemi ritma - Kad smo započeli sa radom (na žalost televizijski sistem mogli smo uključiti tek na kraju pokusa) uočili smo zanimljivo potiranje scenskog i televizijskog ritma. Naime, gotovo svaki rez ili promjena kadra u televizijskom sistemu dolazio je u sraz sa kontinuitetom zbivanja na sceni. Nakon izvjesnog broja pokusa odredili smo prilično precizno mjesta rezova i koncentrirali ih na određena područja - na primjer na scenu mučenja.
3. Problemi vizualnog uobličavanja i mizanscene - U vrlo ranoj fazi pokusa s tehnikom postalo je potpuno jasno da kadriranje ne smije biti "akademsko" a rezovi "plan/kontraplan". Međutim, u daljnjem radu naišli smo na probleme pa smo u svakoj sceni morali dogovarati određene detalje koje će kamere snimati. Nismo željeli da to budu samo lica, pa je takav način rada zahtijevao drugačiju mizanscenu, polakšu u ritmu i ograničenju u prostoru. Ostavili smo, ipak, dovoljno "manevarskog prostora" za glumce, video miksera i kamermane, tako da je svaka predstava u tom smislu unikatna i neponovljiva. U svakom slučaju, posve je jasno



da ovakva predstava postavlja izuzetne napore pred **glumce**, ne samo zbog drugačije vrste koncentracije, već i zbog opasnosti od bilo kakvog, pa i najmanjeg glumačkog pretjerivanja, vidljivog u krupnom planu na monitoru.

Nas bi zanimalo što o tome misle suradnici na predstavi. Zamolili smo stoga nosioca glavne uloge Borisa Buzančića *da se nadoveže na izjavu redatelja Puhovskog. Druže Buzančiću, recite nam kakvi su to izuzetni napori koji se postavljaju pred glumca kada igra u dva medija odjednom.*

B.B.: Mislim da nema nekih izuzetnih napora, bar što se mene tiče. Meni je to bio vremenski napor jer smo prekidali probe a ja kao glumac kad krenem s jednim poslom ne volim prekide jer to dovodi do dekoncentracije pa se teško ponovo uklopiti u ritam koji je krenuo i bio prekinut. Međutim, tehničkih problema u prilagođavanju dvostrukom mediju mislim da za mene nije bilo. Ta predstava izgleda inače dosta naporna gledaocima i uvijek me pitaju da li je to jako teško, ali meni nije. Naime, radi se jednostavno o tome da nakon dugogodišnjeg bavljenja glumom na TV, filmu i u teatru, čovjek koji to shvati nema nikakvih problema, dakle ne treba biti posebno talentiran. Razlika je samo u rutini, da tako kažem, ne u onom lošem smislu riječi. Kolegicu Minju Majurec su strašno smetale kamere koje su bile postavljene blizu nas u našim intimnim scenama. Nakon par predstava rekla mi je da ju to užasno smeta jer da su te kamere nama stalno nad glavom a ja to uopće nisam znao dok me nije upozorila. Vidite, tu je razlika, netko tko još nije navikao na to, tome je to stvaralo poteškoće, meni nije, meni je to bilo zapravo jako zanimljivo, interesantno za raditi. Ja sam sa velikim užitkom stvarao, radio na toj predstavi sa režiserom i sa kolegama jer je to prvi put da radimo nešto ovakvo i mislim da je to efektno, da je izuzetno zanimljivo za gledaoca i za nas, i mislim da ćemo uskoro opet nešto takvo raditi.

Ovdje je drug Branko Vodeničar *koji rukovodi audio-video komponentom predstave i čiji je rad izuzetno značajan za ovu predstavu. Druže Vodeničar, kako ona izgleda iz vaše prespektive?*

B.V.: Pa iz moje perspektive to je teško reći. Moj problem je kako odijeliti tri glavna aspekta video komponente u predstavi. To je snimanje u živo, dakle ono što radimo kamermani Midžić, Hrkač i ja, ono što je prezentirano u snovima i ono što ta Oceanija u svom aspektu totalne kontrole producira u vidu programa na telekranima.

* Ovaj paragraf je dodan kasnije zbog lakšeg razumijevanja strukture predstave.

ŠLAGER SEZONE 1984

Ta ljubav je kratka bila
Kratka ko aprilski dan
Srce mi je podjarmila
Uzela mi mir i san

Tamo gdje je kesten cvao
Tamo sam te ja izdao
A i mene ti izdade
Ondje gdjeno kesten cvate
Jer pod krošnjom što ih skloni
Ležali su još i oni
Jer pod krošnjom što ih skloni
Ležali su još i oni

Vrijeme kažu svašta liječi
Zaboraviš sve do riječi
Al i vrijeme bitku gubi
S onim koji radost ljubi
Tamo gdje je kesten cvao
Tamo sam te ja izdao
A i mene ti izdade
Ondje gdjeno kesten cvate

s originalom sravnila Vesna Brabec Arsovski
prepjevao Vjeran Zuppa

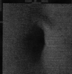


t i j e l o





TEHNOLOGIJA



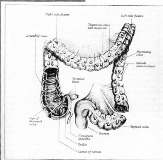


POSLJEDNJI TERITORIJ

Piše: **Bojana Kunst**

Prije nekoliko je godina guru suvremenog performansa **Stelarc** na australskom kiparskom bijenalu predstavio svoju skulpturu pod nazivom *Stomach Piece*. Kroz usta i jednjak polagano je spuštao mikrokameru koja je precizno pokazivala sadržaj i površinu njegovog podrhtavajućeg jednjaka na velikim platnima. Kamera je putovala po njegovom tijelu, osvjetljavala predjele njegove trbušne šupljine; okrenula njegovo tijelo na pregled od unutra prema van. Slika koju smo mogli vidjeti na platnu bila je odbljesak pogleda minijaturne precizne kiparske strukture, kako je Stelarc nazvao samu mikrokameru. Unutrašnjost tijela nudila je prostor artefaktu koji je pomoću video tehnologije na daljinu prenosio slike tjelesnih prostora. Dakle, više nema tajni. No tajne su zapravo nestale već puno ranije.

U prosvjetiteljstvu su bile neprirodno popularne i fascinantne priredbe javnog seciranja pred publikom, koje su preciznim usitnjavanjem tijela i njegove strukture poticale i maštu tadašnjih slikara, pa je slika seciraonice postala pravi estetski stereotip tadašnjeg vremena. Štoviše, otvoreno izlaganje tijela bilo je u prosvjetiteljstvu i jedna od poglavitih znanstvenih tehnologija i metafora koja je označavala prosvjetiteljsku žudnju za nevidljivim, čežnju za uvidom u nešto što ne možemo vidjeti (ta čežnja dovela je u istom razdoblju do izuma mikroskopa), odnosno za dolaskom na kraj, gdje nikada ne možemo biti, nikada ga ne možemo dosegnuti. Ta osnovna čežnja koja oblikuje tehnologiju prosvjetiteljskog logosa prilično je obilježila i čežnju modernog, suvremenog znanja i još i danas čini temelj težnje visokih tehnologija. Zato nije slučajnost da upravo prosvjetiteljstvo sa svojim tehnološkim otkrićima (seciranje, anatomija, optika, mikroskop) utječe na suvremene znanstvene, a u dodiru s njima i artističke tehnike, pa ga možemo smatrati prvim prethodnikom suvremenih umjetnih okoliša, animiranih automata, vizualizacijskih naprava. U prosvjetiteljstvu, tako, po prvi puta dobivamo dostupnost do informacije metodičnom obdukcijom, taj se postupak nastavlja i stupnjuje sve do danas, kada obdukcijska informacija postaje i estetska informacija, kad unutrašnjost želuca može funkcionirati kao estetska slika zato što reflektira neku drugu fizikalnost, neku drugu realnost, druge linije i crte, a isto tako pruža specifičnu estetsku ugodu koju možemo najlakše nazvati ugodom interakcije, odnosno zadovoljstvo što smo prisutni na daljinu.

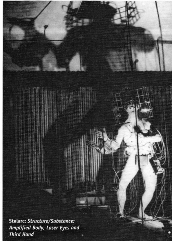


Obdukcijska informacija je estetska informacija i zato jer u tehnikama visoke tehnologije uspostavlja specifičan status tijela, koje je tijelo s druge strane razlike, tijelo distance, posljednji teritorij čistoga ovdje i sada u koje možemo zarezati pomoću visoke tehnologije, bez straha da ćemo ga povrijediti; možemo ga podvrgnuti neprestanoj dekonstrukciji a da to ne činimo manualno ili od blizu, možemo ga baciti u bezgraničan prostor isplетene mreže Interneta, u mrežu raspršenih fluidnih identiteta. "Bez usta, bez jezika, bez zuba, bez stražnjice, bez anusa, samo epidermalna igra perverznosti same, tijelo je samo tijelo, bez potrebe za organima." (**Herman Blau**). U njega možemo zarezati ili se zaljubiti u njegovu

dubinu izdaleka.
Distanca prema tijelu u dvadesetom se stoljeću počinje uspostavljati u avangardnim pokretima početkom stoljeća, najprije s radikalnim težnjama za discipliniranim, uniformiranim i potpunim tijelom automata ili vizualne strukture, kasnije s happeninzima i performansima šezdesetih i sedamdesetih godina, kada se na pozornicu postavlja tijelo ekstaze (koje je također neko drugo tijelo) i ujedno se u njega konkretno zadire (SM performansi **Gine Pane**, **Chrisa Burdna**, **Orlane** itd.). Iako se čini da je upravo u tim tjelesnim performansima tijelo najkonkretnije, zapravo je tu najveća distanca, tijelo je još samo objekt u kojega možemo licencom, koju nam daje tehnologija, zadirati, zarezati i govoriti o svojem tijelu kao o tijelu/materijalu (što je primjerice karakteristično za Stelarcovu izrazito naglašenu distancu). Tijelo svakako više ne nastupa kao kuća bitka, već kao živa forma, materijal koji suvremenim tehnologijama možemo još intenzivnije preoblikovati u tom smislu da prijeđemo preko granica njegove fizikalnosti. Fantazam dvojnika koji će se pomoću razvijene tehnologije virtualne stvarnosti ostvariti u budućnosti dodatno potvrđuje da će tijelo ubrzo djelovati i u nekoj drugoj realnosti, da će se napokon udomaćiti u materiji informacije koja sa sobom nosi drukčije fizikalne zakonitosti. Što se onda događa s našim fizičkim tijelom, onim što ga svakodnevno nosimo sa sobom, ono kojim se odmaramo i koje boli zub i kako na takvu sliku tijela reagiraju estetske strategije kojima su na



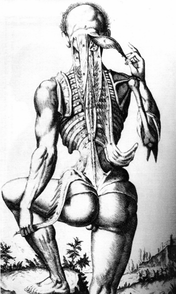
Orlan



Stelarc: Structure/Substance: Amplified Body, Laser Eyes and Third Hand

raspolaganju postupci visoke tehnologije?
Može se reći da je sve manje tajni, odnosno sve plašljivije su one posljednje koje u njemu još možemo otkriti (time mislim na etičku debatu koja se upravo vodi, koja je započela zbog pitanja genetske tehnologije i njenog zadiranja u čovjeka). Tijelo postaje opsoletno, zastarjelo (kako kaže Stelarc), odnosno invalidno (**Virilio**). Da bi tijelo, kao svaka druga informacija, moglo telekomunicirati i tele-kinezirati, potrebno mu je bezbroj pomagala, a opet je sličnije tijelu invalidnog čovjeka. Pokret ili redoslijed pokreta postaju suvišni, čak ni glas nije dovoljno učinkovit, najnovija tehnologija pokazuje da se naše tijelo polako mijenja u linijski kod koji ćemo moći iščitati čitačem. Da bismo mogli djelovati globalno, da bismo djelovali na daljinu, postupno se opremamo pomagalima koja potpuno zakržljavaju našu pokretljivost. "Sve se događa da se uopće ne treba nekamo pomaknuti, nekamo krenuti" (Paul Virilio). Zato što pokret više nije učinkovit, jer nije pouzdan i jer je njegova funkcionalnost minimalna i u suvremenim umjetničkim žanrovima uspostavljeno je nepovjerenje prema njegovim modusima. U mnogim performansima možemo pokrenuti preko računala već unaprijed programirane pokretne i koreografske spojeve, kao npr. u Stelarcovom performansu *Obsolete Body* gdje se njegovo tijelo giba ovisno o zapovijedi našeg miša i izvodi unaprijed programirani koreografirani pasus bez obzira na fizikalne zakonitosti prostora (možemo ga pokrenuti i na drugom kraju svijeta). Tome da se invalidnost još više prepoznaje pomaže i stanje trenutnog razvoja tehnologije koja unatoč fascinaciji zapravo još uvijek ne može proizvesti učinkovito pokretne slike, zato se čini kao da su slike na mreži zapravo odbljesak naše vlastite nepokretnosti pred računalom. Situacija je paradoksalna, sama šetnja po mreži daje nam nepresrani osjećaj kretanja (surfanje), iako smo stalno okruženi nepokretnim ili vrlo kruto pokretnim slikama (pokretnim u zamrznutosti) i sami potpuno ukočeni. Taj osjećaj kretanja proizlazi iz jednog drugog modusa mreže, odnosno modusa diskurzivnosti kojeg ću spomenuti pri kraju teksta.
Tijelo također nije više osnovni model potpune strukture koje je kroz povijest bila podloga ideala, kako za znanost tako i za umjetnost. Danas je najveći konglomerat znanja i informacija, Internet, previše zapleten i označen beskrajnom višeslojnom diskurzivnom strukturom da bi mogla upravo tjelesna struktura biti prva arhitektonska potpora toga modela, kao što je bila za najveći kompendij znanja u prosvjetiteljstvu, **D'Alembertovu** *Enciklopediju* (1751.-1780.). Struktura Interneta više nas podsjeća na pokušaj jedne druge enciklopedije onoga vremena, na *Enciklopediju pogrešaka* **Pierrea Baylea** (1647.-1706.) koja je bila lucidna travestija samog enciklopedizma i zapravo je sadržavala nekakav temeljni demokratični impuls koji je kasnije važan za Internet mrežu. Njeno poglavito načelo je naime bilo da nema ni jednog određujućeg načela, da se u nju može uključiti baš svaka slučajna pogreška, baš svaka koincidencija.
Kako već dugo nema nikakvih tajanstvenosti iza samoga tijela, lijepo tijelo realno egzistira kao tržišna marka sa svojom vrijednošću i mjestom u hijerarhiji. To je dakako pripravno područje za neke od suvremenih mrežnih projekata i performansa koji su strukturirani kao neprestano otkrivanje opskurnog ispod površine lijepoga tijela. Opskurno se iskazuje u beskrajnoj plastičnoj operaciji što ju u Parizu na svojem licu izvodi feministička performerka Orlan, opskurni odnosi između idealnih tijela otkrivaju se u međunarodnom projektu *Bodies Incorporated* u kojem je posjetiteljima projekta omogućena konstrukcija vlastitih tijela koja potom djeluju kroz proporcije i relacije unaprijed programirane korporacije. Kritika korporacija uopće, a s druge strane izložba virtualnih tijela koja možemo obrisati samo jednim potezom ako prekrše pravila ili ako sami opet želimo novo tijelo.
Samo tijelo, tako, ima u dodiru s visokim tehnologijama nekakav status posljednjeg teritorija koji

je prisutan kao teritorij distance, teritorij čistoga ovdje i sada, kojega nikada ne možemo u cjelini obuhvatiti, već uvijek samo kroz perspektivu njegove dekonstrukcije. To je obdukcijski prostor gdje se tijelo ne predstavlja nego funkcionira kao čisti materijal, bez ikakvog ponavljanja. Taj posljednji teritorij vrlo je sličan **Artaudovom** konceptu "tijela bez organa", tijela čiste nazočnosti koje je sudbinski označilo sam Artaudov život i njegovu teoriju kazališta. Zanimljivo je, naime, da ta teorija kazališta utječe i na tehnološke artiste i teoretičare koji više puta spominju Artauda kao "onoga koji je još prije pedeset godina čuo obdukcijske glasove Interneta" (informacija o projektu Artaud na Rhizom net). Među njima je također i instalacija posvećena samom Artaudu o kojoj je nedavno kružila informacija na jednoj listi elektronske pošte (Rhizom net). Instalacija koja je trajala mjesec dana bila je sastavljena kao konglomerat performansa, telekomunikacija i video opažaja, a njena se kompozicija gradila od interaktivnog uključivanja te elektronskim smetnjama i pomicanjima ocrtavala mrežu Artaudovih neurona, s namjerom da ocrta njegovo fizičko i efemerno tijelo. Sličnu namjeru imao je i Artaud na jednom od svojih posljednjih nastupa u znamenitom kazalištu *Vieux Colombier*, nekih godinu dana prije smrti, gdje su se skupili svi Artaudovi prijatelji, obožavatelji i radoznalci da bi vidjeli pravu predstavu kazališta okrutnosti. Artaud se za tu tzv. književnu večer vrlo ozbiljno pripremio i uprizorio agoniju čovjeka koji umire od kuge, čovjeka kojeg muče, usput je uzvikivao i delirično vikao i odigrao svoju vlastitu smrt i razapinjanje na križ. Jedan je od posljednjih Artaudovih nastupa, tako, bio namijenjen suočavanju s vlastitim fantazmom disartikuliranoga, obduciranog tijela, tijela kao točke premještanja, podvajanja i neprestane fluidnosti, koje je čista nazočnost i tijelo bez organa. Stara utopijska želja, dakle, raditi bez tijela, Artauda sudbinski označava vlastitom osobnom tragikom, a da nije ni slutio da će kroz dobrih pola stoljeća ta utopijska želja postati nešto potpuno normalno. Za Artauda ta je želja povezana s temeljnim egzistencijalnim iskustvom i problematikom koja tijelo povezuje s postojanjem i težinom razlike koju njegova bit ne može podnijeti. Za estetske strategije visokih tehnologija ta je želja pitanje tehnike i traženja novih metodologija, pri čemu samo tijelo ne nosi nikakva egzistencijalna iskustva već rastezljivu epidermalnu formu, čiji je temeljni modus komuniciranja, barem u sadašnjem stanju razvoja tehnologije, diskurzivnost (Internet je još uvijek i prije svega tekstualan).Tijelo, prema tome, u dodiru s tehnologijom postaje razdrobljeno, beskrajno fluidno i gubi svoj identitet. Šetnja kroz Internet je šetnja kroz mrežu obduciranih identiteta od kojih svi sudjeluju, sudjeluju kao diskurzivne jedinice, identitet više nije definiran tijelom, ni spolom, štoviše, performativne kvalitete identiteta ne mogu se više opažati kao fiksiran sklop kvaliteta, nego kroz beskrajnu interakciju postaju slučajne i kontinuirano reproducirane u različitim diskurzivnim kontekstima. Identitet se drobi i u trenutku kada više nema prostornih ograničenja, kad se dogodi odvajanje tijela i prostora, gdje grupe više nisu definirane prostornim nego diskurzivnim osobinama. Upravo taj gubitak identiteta dopušta umjetničkim strategijama specifičan rez u tijelo i specifičnu strukturu koja se želi što više odmaknuti od tradicionalne fizikalnosti tjelesnih ograničenja, kao što su prostor i vrijeme, koja se želi odmaknuti od uzročne ili neuzročne logike prikazivanja i umjesto toga oblikovati neku novu strukturu: strukturu u kojoj će biti moguće sudjelovati na daljinu, strukturu koja će nositi karakteristike materije informacija i koja će biti duplicirana na bezbroj razina. Brzina i beskonačna interaktivnost karakteristike su te strukture, što znači da se pogledi stalno izmjenjuju i neprestano lome, da se estetske strategije neprestano raspleću na bezbroj strana, unose stalno nove informacije i u svojoj želji za viđenjem onoga iza sve više prazne tijelo. Upravo zato je tijelo Interneta i visokih tehnologija baš tako teško pokretljivo kao i naše svakodnevno tijelo. Jer je tijelo kao čista površina kože, bez organa, bez unutrašnje strukture dovoljne same sebi. Kao što se smanjuje biosfera svijeta, tako se smanjuje i biosfera tijela.



Literatura:
- Barbara Maria Stafford: *Body Criticism, Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, MIT Press, 1993.
- Paul Virilo: *Hitrost osvoboditve*, ŠOU, Ljubljana, 1996.
- Antoine Artaud: *Gledališče in njegov dvojnik*, Knjižnica MGL, Ljubljana, 1994.
- Herman Blau: *To all appearances: ideology and performance*, Routledge, New York and London, 1992.
- Mark Tribe: *Postmodern Time*, Rhizom Raw (Internet).
- Jean Baudrillard: *Corps musicules, Les Saisons de la danse*, 1994.

Sa slovenskog prevela: Jagna Pogačnik

Bojana Kunst je dramaturg i teoretičar iz Ljubljane.

TIJELO POSTAJE SLIKA I ZNAK

U Zagrebu je početkom ožujka održan međunarodni simpozij na temu "Tijelo u tranziciji". Jedan od govornika bio je slovenski filozof i član uredništva Časopisa za kritiko znanosti,

Igor Pribac

Razgovarao:
Goran Sergej Pristaš

F: Govoreći na simpoziju "Tijelo u tranziciji" govorili ste o jednoj tranziciji u pristupu odnosa tijela i duha, tj. Descartesovom i Spinozinom konceptu tijela. Koliko su ova dva koncepta danas prisutna u teorijama tijela?

Igor Pribac: Da, na tom sam simpoziju govorio o dva shvaćanja tijela iz 17. stoljeća: **Descartesovom** i **Spinozinom**. Odnos među njima zapravo je teško nazvati tranzicijskim. Istina je da je Spinoza, iako nešto mlađi, mislio u Descartesovim okvirima, no mislio je i kroz njih, izvan njih, odnosno mislio je ono što je u Descartesa ostalo kao nemišljena veza njegove metafizike svijeta: teleološka usmjerenost koja se pokazuje u Descartesovom rješenju pitanja duša-tijelo. Zato su njihovi koncepti tijela prije suprotni; prijelaz od Descartesa k Spinozi donosi obrat u shvaćanju tijela. Taj prijelaz ne smijemo razumjeti kao realno povijesni prijelaz svijesti zapadnog čovjeka jer do nečega takvog nikada nije došlo. Europska svijest obilježena je dualističkim odgovorom na pitanje čovjekove prirode, po kojem je čovjek sastavljen od dva dijela različite prirode, duha (duše) i tijela koji nemaju istu vrijednost. Duh je kormilar, znanje, vječnost, a tijelo je prolazno, tamnica i mjesto prevare; svojom zapletenošću u svijet fizičkih odnosa ograničava duh i odvlači ga od njegovih ciljeva. Descartes je važna etapa u razvoju tih predodžbi. Reformulirao je tradicionalni dualizam unutar mehanizma. Nakon **Galileja** postalo je moguće misliti tijelo kao samodjelatni mehanički sklop elemenata i Descartes je to učinio. Tijela životinja za njega su zamršeni strojevi koje je stvorio bog, iako su bez̄ivotni. To vrijedi također i za tijelo čovjeka. U njemu nema života, život je samo u duši koju čovjek ima, za razliku od životinja. Čovjekovo se tijelo razlikuje od životinjskog po tome što može primiti poruke duha (volje) i ravnati se po njima.

Pojednostavljeno, tijelo je za njega sredstvo duha, nešto što spada u vanjsku prirodu čovjeka i što je moguće i treba ovladati snagom volje. Njegov optimizam glede te mogućnosti pod stare je dane jako shrvan. Spinozinu *Etiku* možemo čitati kao kritiku tih Descartesovih rješenja. Među inim, Spinoza odbacuje Descartesov optimizam u moć ovladavanja tijelom; tijelu dodjeljuje vlastiti dinamizam, odnosno težnju za očuvanjem vlastite egzistencije. Dok je Descartes cogito pridobio otuđenjem tijela (percepcije, emocija) od svoje biti, Spinoza tvrdi suprotno da je svijest-svijest tijela i da su individualna svijest i "individualno" tijelo ista stvar, samo drukčije shvaćena. Individualno čovjekovo tijelo za njega je sastavljeno iz puno dijelova koji imaju svoju individualnost, što dopušta pluralitet njegovih identiteta. Dok Descartes koristi strojeve koje je proizveo čovjek kako bi prikazao model tijela, Spinoza ne nudi nikakav model tijela. Dok je kod Descartesa tijelo djelatno, a duh trpan, kod Spinoze je veća sposobnost tijela također i veća



Igor Pribac na simpoziju Tijelo u tranziciji; Foto: Boris Berc

sposobnost duha itd. Rezimirajmo; instrumentalni odnos prema tijelu kojeg kod Descartesa uspostavlja duh-subjekt, kod Spinoze je nadomješten posve drukčijim stavom prema tijelu, možemo reći agnosticizmom: ne znamo što može tijelo bez suradnje duha.

F: Kada se govori o teorijama tijela, što se danas uglavnom podrazumijeva pod tim pojmom?

I. Pribac: Danas na Zapadu o tijelu još uvijek razmišljamo uglavnom u kartezijanskim okvirima. Descartesova mehanizacija tijela omogućila je nastanak biomedikalnog znanja o tijelu koje je danas dominantni diskurs o tijelu. Sva moderna povijest koncepta subjekta oslanja se na Descartesa i njegov dualizam. Istina je da je on stalno u sve većoj krizi, ali još nije napušten ili supstituiran. U njegovim raspuklinama i najkritičnijim točkama, iza zastora filozofskog spektakla identiteta i jedinstva, na trenutke se javlja i tijelo: kod Nietzschea, u Freudovoj psihoanalizi i u fenomenologiji i poststrukturalizmu tijelo je sve češće protagonist čovjekove biti. Anglosaksonska tradicija, danas možda najplodnija, o tijelu razmišlja kao o problemu relacije body-mind. Posebnu pozornost tijelu danas posvećuju ženske istraživačice. Tijelo je eminentno ženska tema, ne samo unutar feminističkih i "gender studies", nego i šire. Ako su muškarci u svojim koncepcijama žene približavali tijelu i udaljili od duha, kojeg su sačuvali za sebe, danas su žene taj ideologem zgrabile i upotrebljavaju ga kao oružje u kritici androcentričnog i logocentričnog diskursa koji se predstavlja kao neseksistički i općeljudski.

Sljedeće takvo područje gdje na vidjelo izlazi tema tijela jest kompleks pitanja povezan s tehnološkim razvojem koji tijelo oprema vanjskim pomagalima, zadire u njega, nadomješta ili poboljšava njegove pokvarene dijelove, čak ga može i genetski promijeniti. Najzad treba spomenuti i pozornost koju tijelu posvećuju različite grane antropologije, etologije i etologije, a sve su u velikom procvatu.

Internet shvaćam kao novi stupanj deteritorijalizacije subjekta, njegove dezindividualizacije, iako ne kao njegovo rastjelovljenje u tehnološkom platonizmu, već kao njegovu diseminaciju



F: Je li tijelo izgubilo moć djelovanja i postalo imaginacijom i reprezentacijom moći?

I. Pribac: Čovjekovo tijelo se tijekom ljudske povijesti, sa stajališta biologije, jedva što promijenilo. Ali mijenjaju se shvaćanja i predodžbe tijela, ono što pripisujemo tijelu i što pripisujemo duhu koji u njemu djeluje. Mislim da moć tijela nije toliko u njegovom smislenom djelovanju - tu ga lako možemo shvatiti kao oruđe duha koji se priklanja volji-, koliko u njegovom erotičnom životu, u trpljenju, tj. u njegovoj sposobnosti percipiranja, recipiranja, u prilagođavanju i inkorporiranju drugih tijela. Kodificirano tijelo kompleksnih i raslojenih društava, vrednovano tijelo i sjedište jastva više nije sposobno za simboličke izmjene, više nije sposobno za izricanje mnogostrukih i dvosmislenih pripadnosti pojedinca skupini. Ta je pripadnost nametnuta drugome načelu koje pripada radikalno drukčijem redu, suprotnom redu tijela, koji je red materije u koju se investirao simbolički proces. Nametnuto je redu duha, duše, apsoluta, krute i hipostazirane transcendencije. Paradoksalno je da je u vrijeme suvremenog promiskuiteta, kojeg diktira demografski porast, toga fizičkog života tijela sve manje. Fizičko je posve nestalo ispod označiteljskih mreža koje ga kodificiraju, kao da je tijelo samo manifestacija genetskog zapisa. Stisak ruke pri susretu više nije percepcija drugoga tijela, nego formalni čin, znak. Da, imate pravo, tijelo postaje slika i znak, njegov izgled djeluje kao metafora visine bankovnog računa i na kraju krajeva moći subjekta. **Deleuze** govori o umornom, starom, polaganom tijelu, tijelu koje otkazuje poslušnost, kao jedinoj adekvatnoj filmskoj reprezentaciji tijela (primjer za to je protagonist filma *Pariz-Texas*). Naša vizualna kultura opsjednuta je mladim, estetiziranim, snažnim, zdravim tijelom.

F: Dovodi li mehanička nadogradnja tijela ili genetsko kloniranje do reteritorijalizacije subjekta i ako da do kakve?

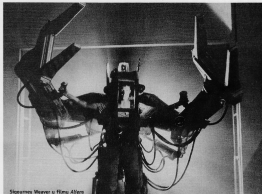
I. Pribac: U pozadini toga pitanja je odnos tehnike (tehnologije) i tijela. Tehnika sve drskije zadire u prirodno tijelo, osposobljava ga za nove zadaće i mijenja. Razumijevanje odnosa tehnika-tijelo kao opozicije tehnika-priroda, za mene je pogrešna pretpostavka. "Prirodno" tijelo, ono s kojim smo došli na svijet, proizvod je tehnike koje su se iskazale kao preživljavajuće uspješne i imale su se prilike reproducirati. Tako i u najnovijim tehničkim pomagalima, protezama i implatantima ne vidim stran predmet i parazite na "prirodnom" tijelu, već njegove produžetke za preživljavanje. To je činjenica posebno ako imamo u vidu suvremene komunikacijske tehnologije. One nedvojbeno znače izazov tradicionalnom shvaćanju individualnog subjekta i novi stupanj njegove deteritorijalizacije, o kojoj govore Deleuze i **Guattari**. Genetska manipulacija nešto je posve drugo, novi stupanj biotehnološkog zadiranja u tijelo. To zadiranje (npr. sadašnje rasprave oko kloniranja) nameću pretpostavku da je tijelo samo fenomenalni oblik nematerijalnog genetskog koda.

F: Još je **Artaud** postavio koncept "tijela bez organa" u kazalištu. Koliko se on postvaruje u "rastjelovljenim" medijima poput Interneta?

I. Pribac: Artaudov koncept "tijela bez organa" izložio je upravo to da tijelo nije organ nečega izvan njega, erotsko tijelo koje je samo sebi svrha; da uz "funkcije" u koje je tijelo razdijelila službena medicina postoji neko drugo tijelo, koje se odaziva na vanjštinu, tijelo kao mjesto želje. Mislim da priroda Interneta nije nužno u suprotnosti s Artaudovim idejama. Za njega ne bih također ni rekao da rastjelovljuje. Ta predodžba o životu u mreži kao tehnološkom platonizmu vrlo je popularna, ali sam na nju ne pristajem. Oslanja se na sadašnji grafizam koji prevladava u digitalnoj komunikaciji. Iako to nije zadnja faza razvoja, jer digitalno ne treba nužno niti pisanje niti verbalno. Iza pisane riječi dolaze slika i zvuk. Preko mreže i primjereno opremljenih terminala već je sada moguće prenositi na kožu drugoga i erotsko uzbuđenje, što digitalnom mediju daje telepatsku dimenziju. Internet shvaćam kao novi stupanj deteritorijalizacije subjekta, njegove dezindividualizacije, iako ne kao njegovo rastjelovljenje u tehnološkom platonizmu, već kao njegovu diseminaciju. Ako to sad još nismo, zbog Interneta ćemo u 21. stoljeću svi biti kiborzi. Stihu **Walta Whitmana** "I sing the body electric" kibernauti daju novo značenje.

F: Čini se da je tijelo postalo ponovno popularnim u teoriji (ili barem u njenom publiciranju). Što je dovelo do toga?

I. Pribac: Teorija koja hoće misliti neprotuslovlje, jedinstvo, identitet, imala je s tijelom, ako mu se uopće posvećivala, oduvijek poteškoće. Izum psihe i svih kraljevstva duha koja su u povijesti


Sigourney Weaver u filmu *Aliens*

Bez vizualne ekspozicije čovjekovog tijela stvarno više nema dobrog spektakla. Što je više ima tim bolje. Sport, moda, body building, body art, plesni teatar, svjedoče o kulturi vizualne egzaltacije i tijelu

izgradili na njoj, možemo promatrati kao načine protjerivanja izvorne otvorenosti, necjelovitosti tijela u odnosu prema svijetu, njegove stalne promjene i promjenjivosti koja se ne dozvoljava totalizirati. Istina je, možda možemo općenito govoriti o porastu pozornosti intelektualaca i umjetnika prema tijelu. Ipak velik dio te pozornosti ne mijenja temeljni odnos prema tijelu. Pomaci, koliko ih ima, proizlaze iz jačanja imanentističke svijesti, nijekanja transcendencije (Drugoga života, stanja nakon Revolucije) ili samo nijekanja mogućnosti da bi se tu-bitak nijekao ili načinio sredstvom nečega odsutnoga. Taj porast interesa intelektualaca za tijelo treba smjestiti u pravu poplavu tjelesnosti koju doživljavamo - iako pozor - riječ je o kulturi slikanja tjelesnosti u kojoj je tijelo još uvijek fetiš subjekta, duha. Kad su ideologije transcendencije izgubile svoje tržište, nadomjestila ih je ideologija hedonizma koji je postavljen u središte strategija povezivanja konzumacije kapitalizma novog doba. Iako, ponavljam, velik dio tog prefabriciranog samouživanja tijela usredotočuje se na njegovu reprezentaciju, sliku koja od tijela pokušava načiniti metaforu naše vrijednosti, podrediti ga našim idealima ili od njega učiniti znak za drugoga. U tom smislu je uključeno u okularocentričnu tradiciju u kojoj su svi osjećaji podređeni pogledu koji je sam - kako nas je naučio **Foucault** - metafora i sredstvo logocentričnog znanja, a ono opet sredstvo moći.

F: Postoje teze kako je ideološki vakuum (čije je postojanje također upitno) doveo do invazije tijela u tzv. Istočnoj Europi. Koliko je to točno i evidentno?

I. Pribac: Ako govorimo o tijelu dvojim da je Istočna Europa relevantan okvir u kojem je moguće tražiti alternativu zapadnoj tradiciji odnosa prema tijelu. Mislim da je drukčije okvire moguće tražiti samo izvan kršćanske tradicije koja je fiksirala naše osjećanje tijela, dalje na istoku i u tradicionalnim društvima uopće koja su razvila bogatiju tradiciju tjelesnih tehnika.

F: Performans, kao performativna umjetnička forma, ponovno oživljava i to kao gotovo definirana forma, što nikada, zapravo, nije htio biti. Jedan od najčešćih performativnih prostora jest samo tijelo, tijelo koje se izlaže, secira, snima iznutra, mjeri i postaje scenom. Koliko je tijelo sposobno izraziti ili reprezentirati subjekt ukoliko ga zamislimo kao prostor njegove izgradnje?

I. Pribac: Bez vizualne ekspozicije čovjekovog tijela stvarno više nema dobrog spektakla. Što je više ima tim bolje. Sport, moda, body building, body art, plesni teatar, svjedoče o kulturi vizualne egzaltacije i tijelu. Iako je tijelo u njima sve češće fragmentirano i nestajuće (kadriranje detalja, kratkoća kadrova), što shvaćam i kao krizu mogućnosti vizualizacije tijela, da bi se reprezentirao jedinstveni subjekt. Fragmentirana vizualizacija tijela je indikator krize (jedinstva) subjekta i jedinstvenog znanja. U tijelo se investiraju različite kognitivne, aksiološke i terapeutske logike čije je supostojanje slično harlekinovskom ogrtaču, šivanim zakrpama kože Frankensteinovog monstruma, proizvodima psihopata iz *"Silence of the Lamb"* i odjeći "Cat woman" u *Batmanu*.

F: Vratimo se Spinozi. Može li se uz tijelo kao dio beskrajnog kontinuiteta tijela uopće vezati jedinstveni subjekt?

I. Pribac: Za Spinozu je individualno tijelo kompleksno; čini ga puno individualnih tijela. Subjekt je onaj koji misli njihovu jedinstvenost, iako to ne može učiniti adekvatno dok ne misli individualno tijelo koje je po definiciji nešto ograničeno, konačno i prolazno, a iz perspektive vječnosti beskonačno i neprolazno. Kako je moguće misliti taj paradoks?

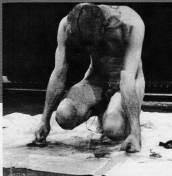
Odgovor koji daje Spinoza je u drukčijem definiranju našeg tijela. Što zapravo obuhvaća "naše" tijelo? U svakoj percepciji "našeg" tijela je na neobjašnjiv način sadržana i percepcija vanjske tjelesnosti koja je na njega utjecala. "Naše" tijelo je tako povezano sa svom prirodom i sva priroda je jedan sam individuum - naše stvarno tijelo. Kad govori o prirodi kao jednom pojedincu, Spinoza potpuno jasno konceptualizira ono što danas globalizacijska ekologija uzima kao svoj slogan: mahanje krila leptira u Kini može aficirati "naše" tijelo i svijest koja mora percipirati sve što se događa u "našem" tijelu da bi proizvela ideju te tjelesne afekcije, ideju koja će povećati ili smanjiti njenu snagu. Dok se Descartes upisuje u dugu tradiciju mislilaca koji su čovjeka htjeli načiniti gospodarem prirode, Spinoza je ustrajao na tome da je "naše" tijelo njezin bezgranično mali dio koji posve o njoj zavisi. Duh to ne smije zaboraviti. S tim idejama je, po mome mišljenju, Spinoza jedan od aktualnih mislilaca za ulazak u naredno tisućljeće.

Igor Pribac je filozof iz Ljubljane i član uredništva Časopisa za kritiko znanosti.

Sa slovenskog: Jagna Pogačnik

SPAVAČ

Piše: **Tracey Warr**



Günter Brus: Zerreissprobe (1970)

Čovjek leži i spava. Neugodno ga je gledati u tom privatnom i ranjivom stanju. Njegove su oči skrivene iza vizira sa crvenim bljeskajućim svjetlom. Na rukama i glavi su mu pričvršćene elektrode. Iz njegova tijela žice i kablovi vode do niza strojeva - zvučno pojačalo, neke neidentificirane kutije, crveni gumb. Klokotanje, zvuk utrobe - isprekidan statikom - pojačan u prostoru. Publika gleda ozvučeno, uspavano tijelo. Netko prilazi do crvenog gumba, proučava natpis s dužim i kraćim Morzeovim znakovima. Duži i kraći udari elektriciteta upravljeni ka spavaču uzrokuju grčeve i trzaje tijela.

xx —— xx —— x (Nisam siguran da smo u kontaktu.)
—— —— —— (Volim te.)
xx —— xx —— (Možeš li odgovoriti na pitanje?)

1. DIO: RIZIK I TIJELO UMJETNIKA

Svaka je umjetnost rizična za umjetnike jer oni svoje najdublje osobne percepcije izlažu svačijem pogledu. Zbog toga se umjetnici proganjaju ako su njihove zamisli u sukobu s dominantnim religijskim i političkim ideologijama njihovog vremena. Umjetnici isto tako mogu biti ugroženi - zanemarivanjem i nerazumijevanjem - ako su njihove vizije za društvo odveć radikalne. Umjetnici se izlažu riziku svojevrsnim rastrojavanjem osjetila - primjerice, **Rimbaud**, **Van Gogh**, **Artaud**.

> *Općenito govoreći, rizik je teorijski, kao neka vrst nusproizvoda i mazohizma inherentnog svakom kreativnom činu, te je doista valjalo sačekati kraj šezdesetih i početak sedamdesetih da se vidi kako umjetnici ugrožavaju svoja tijela i nanose im žestoku fizičku bol ne bi li proizveli misao.*
> (Pluchart 1978:39)

Marcel Duchamp je 1919. na glavi izbrijao tonzuru zvjezdastog oblika tvrdeći u šali da umjetnik može postati umjetnost. **Piero Manzoni** otišao je korak dalje predstavljajući biološko tijelo umjetnika kao umjetnost: "U svibnju 1961. proizveo sam i stavio u 90 konzervi 'govno umjetnika' (30 grama u svakoj) s prirodnim konzervansom (made in Italy)." (Manzoni, 1962.) Od kraja pedesetih umjetnici cijeloga svijeta ugrađuju se u vlastite radove - **Hans Namuth** snima **Jacksona Pollocka** kako radi na platnima s kojih se cijedi boja; francuski umjetnik **Georges Mathieu** javno je izveo golemu akcijsku sliku; japanska grupa Gutai postavlja svoja tijela u *koi* (akcije), a **Kazuo Shiraga** slika nogama i kipari u blatu za hrvanje. Nakon 1959. hepeninge, koji uključuju umjetnike *i* publiku, izvode po SAD-u i Europi različiti umjetnici među kojima su **Kaprow**, **Oldenburg**, **Dine**, **Schneemann**, **Vostell**, **Knizak**, **Lebel**, **Kudo** i **Kasama**, a umjetnici okupljeni oko Fluxusa poput **Ono**, **Paika** i **Moormana**, **Higginsa**, **Beuysa** i **Vautiera** također koriste tijelo u svojoj umjetnosti.
Bečki Akcionisti bili su među prvima koji su *zloupotrebljavali* tijela da bi prekoračili jezik i intenzivirali poruku. Godine 1962. Hermann Nitsch veže se za zid kao da je raspet, a po njemu je prolivena krv janjeta. **Otto Muhl** i njegovi suradnici

obešćašćuju svoja tijela u kaotičnoj, orgijastičnoj inscenaciji da bi prokazali tabue i oslobodili pojedinca od represija buržoaskog društva. **Rudolf Schwarzkogler** stvara serije insceniranih fotografija na kojima se tijela na razne načine ranjavaju, bandažiraju, uništavaju strujnim udarima. Na njega je utjecao rad **Yvesa Kleina**, napose *Umjetnik prostora se baca u prazninu* (1960) - fikcionalizirana fotografija **Harryja Shunka** na kojoj Klein skače sa zgrade. Schwarzkoglerova "akcijska estetika kao da promišlja spasenje u polaganoj suspenziji tjelesnosti" (**Klocker** 1989:49). Dok su radovi Nitscha, Muhla i Schwarzkoglera teatralizacije odnosno fikcionalizirane prezentacije tijela izloženog riziku, u boli, obešćašćenog tijela, rad **Guntera Brusa** postupno kombinira simboličko seciranje i realan rizik za tijelo. *Auto-slika/ Auto-sakaćenje* (1964) predstavlja fotografiju njegovog tijela oslikanog bijelom bojom sa crnim trakama koje je jukstaponirano sjekiri i drugim alatkama za rezanje odnosno mučenje. Razvio je estetiku analize tijela - odvojivši svoje tijelo od samog sebe da bi rekonstruirao samog sebe i političku tijela.

Odsjekao sam lijevu ruku. Negdje se nalazilo stopalo. Šav na mom ručnom zglobu. U kičmu sam zabio crtaću iglu. Palac sam zakucao za kažiprst. Na bijelom pladnju se nalaze dlake pubisa, sa pazuha i glave. Britvom razrezujem aortu. U uho zabijam veliki čavao. Glavu uzdužno raskoljujem na dva dijela. U mokraćnu cijev uvlačim bodljikavu žicu te je polako okrećem pokušavajući da prerežem živac.
(Brus citiran kod Klockera 1989:118)

U performansu *Umjetnost i revolucija* iz 1968. Brus jede svoj izmet, pije svoju mokraću i masturbira pjevajući austrijsku himnu. (Nakon tog performansa da bi izbjegao zatvorsku kaznu odlazi u izgnanstvo.) U zadnjem performansu, *Zereissprobe* iz 1970., simbolički i stvarno realizira određeni stupanj autosekcije, odnosno ono što je Hubert Klocker prikladno nazvao 'psihoaraheološki egzistencijalizam.' Akcioniste je slijedila gomila umjetnika koji su ugrožavali svoja tijela. **Michel Journiac** pravi puding od svoje krvi (1969). **Marina Abramovic** u *Ritam 2* (1973) uzima tablete za shizofreniju i depresiju, a u *Ritam 0* (1975) šest sati publici izlaže svoje pasivno tijelo i niz predmeta među kojima su napunjeni revolver, nož, boja i perje. Australijski umjetnik **Stelarc**


Carolee Schneemann: Eye-body (1963)

vješa svoje tijelo o mesarske kuke. **Dennis Oppenheim** je kamenovan u *Strahu od kamenog kruga* (1971), a u *Položaju za čitanje za opekotine drugog stupnja* (1971) dobiva ozbiljne opekotine od sunčanja. Za **Vita Acconcija** njegovo tijelo je područje za mjerenje raznih osjećaja, primjerice bol i umor, po kojem prati rizik od izlaganja javnosti svojih tajni i fantazija. Svi performansi **Chrisa Burdena** sadržavaju rizik "koji dovodi umjetnost do ruba samoubojstva". U *Petodnevnoj predstavi o ormariću* (1971) bio je pet dana zaključan u ormariću, propucan kroz ruku u *Predstavi o pucnju* (1971), 'raspet' za Volkswagen u *Pribijenom* (1974) i ostavljen nasred autoputa ispod cerade okružene signalnim svjetlima u *Mrtvacu* (1972). U Burdenovu radu odgovornost za njegovo tijelo prenešena je na publiku. U nekim projektima postavlja pitanje o ugrožavanju drugih - puca na putnički zrakoplov, a u televizijskom nastupu uživo voditelju stavlja nož pod grlo.

Češki umjetnik **Petr Stembera** na ruku je ucijepio ružu. **Pinoncelli** je u Napulju 1974. bačen u more u zašivenoj vreći sa utezima, a u drugom radu je napao banku naoružan podrezanom puškom napunjenom manevarskim mecima. I drugi umjetnici ugrožavaju svoja tijela, a među njima su **Micoch**, **Le Va**, **Parr**, **Fox**, **Paik**, **Weibel** i **Export**. **Gina Pane** je od onih umjetnica koje su najefektnije postavile svoje tijelo u 'srž empatije' protestirajući protiv muške autodestrukcije. Njezini performansi na uznemiravajući način kombiniraju spokojne, banalne, svakodnevne aktivnosti, ozljede i bol - gutanje trulog mljevenog mesa dok gleda TV-vijesti u namjerno neudobnom položaju; naizmjenično ranjavanje britvom po trbuhu, očnim kapcima, licu i rukama dok se igra teniskom lopticom (*Psiha*, 1974); beskrajno grgljanje s mlijekom sve dok se ispljunuta tekućina ne oboji krvlju (*Sang, Lait Chaud*, 1972); uspinjanje nezaštićenih stopala i dlanova ljestvama po kojima strše britvice (*Escalade Sanglante*, 1971).

Gina Pane se ranjava da bi se osjetilo kako je nasilje svakodnevna činjenica, način za poricanje čovjeka i života... Za vrijeme akcije Gina Pane gledateljima ne dopušta predah. Svojom patnjom, riskiranjem, narušava njihovu ravnodušnost i neprijateljstvo, kanalizira njihovu odbojnost osvještavajući ih spram onog što posjeduju. Tu je tijelo projicirano kao svijest o jastvu. To je čista misao, intelektualna i osjetilna analiza... tijelo postalo misaona i trpeća tvar transformira se u uzajamnu misao.
(Pluchart 1978:40)

Subjektivnost

Body art, umjetnost performansa i konceptualna umjetnost pokušaj su da se izbjegne tržišni umjetnički predmet i predstavljaju dio "dematerijalizacije umjetnosti" (Lippard i Chandler 1968). Međutim, kako su to *Art and Language* istaknuli kod **Lucy Lippard**, ideje se prodaju jednako kao i predmeti (Lippard 1973:43-4). Dokumentacija o ugrožavanju tijela umjetnika odlazi na tržište. I brazilska umjetnica **Lygia Clark** naglašava da body art umjetnik može postati predmet:

U toj razvidnoj demistifikaciji, zar mit o umjetniku ustvari ne buja do toga da taj mit postaje objekt spektakla? Koja je razlika između umjetnika koji sakati tijelo i onoga koji siječe ili uništava platno da bi

ga porekao kao objekt ekspresije? To je romantičarski stav umjetnika kojemu i dalje treba objekt - čak i kad je on sam taj objekt - da bi ga porekao.
(Clark 1973:118)

Ono po čemu se body art *doista* razlikuje od drugih suvremenih umjetničkih trendova jest složena prezentacija subjektivnosti. "Strogo govoreći nemoguće je upotrijebiti tijelo kao objekt. Jedini slučaj gdje tijelo zadobiva status objekta jest kad postaje leš" (**Sharp** 1970:16). Tijelo opaža, osjeća sebe i ono na što nailazi. Ono je narcističko i egzistencijalno, ali isto tako je univerzalno i empatičko. Svako tijelo je upleteno u patnje ili zadovoljstva drugih tijela. Ono ne može biti objektivni promatrač. "Reći: nikad ne patimo sami, nije tek puki kliše. Po zakonima identifikacije i komunikacije između slika tijela, patnja i bol određene osobe utječu na svakoga" (**Schilder** 1950:149). Sama *prisutnost* druge ljudske osješajnosti povlači mnoštvo značenja. Tijelo primorava na nužno prihvaćanje esencijalne intersubjektivnosti.

Zagonetka je to što moje tijelo istodobno vidi i biva viđeno. Onaj koji gleda unaokolo može isto tako vidjeti sebe i shvatiti to što vidi, 'drugu stranu' svoje moći gledanja. Vidi se, dodiruje se, dodirujući; vidljiv je i osjetan samom sebi. To nije jastvo kao transparencija, poput misli koja promišlja svoj objekt usvajanjem, pretvarajući ga u misao. To je jastvo u zbrci, narcizmu, u inherenciji onoga koji vidi u onome što vidi, u inherenciji osjećavanja u osjetilnom - dakle, jastvo koje je uhvaćeno u stvarima, koje posjeduje prednju i stražnju stranu, prošlost i budućnost... Taj početni paradoks stvara druge. Vidljivo i pokretno, moje je tijelo stvar među stvarima; uhvaćeno je u fragmentu svijeta, njegova je kohezija istovjetna sa stvarima. A zato jer se kreće i gleda, ono zadržava stvari u krugu oko sebe.
(Merleau-Ponty 1964:162-3)



Gina Pane: Azione Melinconica 2x2x2 (1974)

Upotreba vlastitih tijela od strane umjetnika potkopava objektivaciju i potiče uznemiravajuće, počesto neprihvatljive empatije, a glede vrednovanja umjetnosti i javnog ponašanja predstavlja napad na pojam distance i objektivnosti. Feminističke spisateljice poput **Luce Irigaray** i **Hél-ne Cixous** pozivaju se na autorizaciju autobiografskog odnosno subjektivnog: "Ispišite sebe. Vaše se tijelo mora čuti." (Cixous) Ono sadrži široki repertoar napada na objektivnost i racionalnost. **Kristine Stilles** je uvjerljivo usporedila društvene i zakonske reakcije na Destruction in Art Symposium (DIAS) održan u Londonu (nastupali su Nitsch, Muhl i Brus) sa onima o konferenciji Dialectics of Liberation koju su, također u Londonu, deset mjeseci kasnije organizirali **R. D. Laing** i **David Cooper** (posve slučajno u vrijeme suđenja organizatorima DIAS-a, **Gustavu Metzgeru** i **Johnu Sharkeyu**):

tekstualna i izlagačka egzegeza sudionika The Dialectics of Liberation nije predstavljala nikakvu prijetnju jer se povodila spram neodređenih, sentimentalno idealističkih termina oslobođenja, a ta terminologija pristaje na autoritativni, apstraktni, ograničeni, odvagnut i ostenzivno objektivan k™d akademskog diskursa. S druge je strane, 'destrukcija-u-umjetnosti' predstavljala izravan, svadljiv, neugodan i nesentimentalan diskurs, njezine su prakse sirove, strasne, angažirane, nestrpljive, skeptične, pesimistički kritične, a ponekad i rizične, izvan kontrole.
*(**Stiles** 1992:85-6)*

Filozofija je uvijek rabila subjektivno iskustvo da objasni realnost dok je znanost trebala biti na drugoj strani. Ali najraniji znanstvenici, poput Newtona, bili su filozofi i alkemičari. Razne dekonstrukcijske analize ispisane posljednjih pedeset godina naglašavaju da ne postoji objektivno, nepristrano stajalište jer je znanost tek postupno spoznavanje da cjelokupna ljudska misao, ljudsko znanje u cjelini, nosi osobni pečat i prenosi interese onih koji ga oblikuju.

Besprimjerno postignuće tijela... u umjetnosti jest vizualiziranje neprestano izmjenjivih, međusobno priznavajućih relacija moći i potrebe, unutar izmjene odnosa subjekt/objekt. Kad tijelo postaje materijalna potpora, subjekt, sadržaj umjetnosti, ono pridržava mogućnost izmjene determiniranih i fiksnih odnosa koje je prijašnji objektivni status umjetnosti zahtijevao u igri subjektiviteta koji su postavljeni i emitirani tjelesnim gestama, sustavima i odnosima. Privatno tijelo se koristi kao materijal forme, subjektivna stvar i sadržaj u kojem se urušavaju iskustva i institucije politike tijela.
(Stiles, 1992:96)

Stilesova opisuje taj proces kao "rekonstituciju humanističkog projekta, skretanje od transcendentalnog subjektiviteta holističkog humanizma ka polisemičnom humanizmu kojeg karakterizira neovisna pozicija subjekta", a body art opisuje kao razvoj od figuracije do utjelovljenja, kao odgovor na desenzibilizirano društvo gdje su intersubjektivnosti suprotstavljene objektivnostima. Prezencija se mora shvatiti daleko ozbiljnije od reprezentacije.

Zaborav

Djelovanje bečkih Akcionista predstavlja radikalni protest i prekoračenje tabua u toj mjeri da nikad nije integrirano u društvenom ili umjetničkom smislu, pa je većina potonje tjelesne umjetnosti bila: "stalna provokacija društvenih struktura koje reagiraju odbacivanjem /što je/ jedan od glavnih rizika koji-ma su izloženi umjetnici nakon 1969." (Pluchart 1978:40). Rad umjetnika koji upotrebljavaju svoja tijela, a pokazao se kao odveć krupan zalogaj da bi ga kultura progutala, neutraliziran je marginalizacijom, mitologiziranjem i zaboravom. Za publiku i kritiku body arta njezin utjecaj je subjektivan, često odveć uznemiravajući, te ga valja poreći. Učestala je reprezentacija te umjetnosti kao aberacije u povijesti 'prave' umjetnosti. Pored potkopavanja te umjetnosti sudskim progonima odnosno marginaliziranjem i zaboravom, ona se isto tako potkopava mitologiziranjem i stavovima da je riječ o proizvodu psihoze. Više je kritičara tvrdilo da je, primjerice, Schwarzkogler preminuo od posljedica amputiranja svog penisa tijekom performansa. On nikad nije amputirao svoj penis. Bandažirani penis s njegove fotografije pripada modelu Heinzu Cibulki, koji također

nikad nije amputirao svoj penis. Schwarzkoglerove fotografije su inscenirane fikcije.

U eseju 'Subject-Object: body art' **Cindy Nemser** smatra da suočeni s boli i rizikom kojima je izložen umjetnik možemo samo uzmaknuti. (S tim bi se složila ona dvojica koja su se nakon doručka onesvijestila za vrijeme prezentacije Orlan na konferenciji Virtual Futures u Warwicku, UK, 1995.). Nemserova vidi umjetnikovu tjelesnu nelagodu kao ono što je u neskladu s njihovim ciljem da združe subjektivno i objektivno jastvo u integrirani entitet. Ona smatra da body artisti simultano prikazuju i odražavaju otuđeno i šizoidno stanje našeg društva. "Poradi nelagodnog sadržaja body arta publika može odbiti da ju išćita na inteligentan način." (Nemser 1971:42) Mnogi drugi suvremeni kritičari umjetnosti, poput **Lee Vergine**, pristaju uz dijagnozu Nemserove o 'psihozi avangarde'. Drugi su kritičari dokazivali da se taj rad ne može svesti na individualnu psihotičnu devijaciju. "Umjetnici nisu neurotici, kako se to često tvrdi; naprotiv, oni su zdraviji od mnogih modernih ljudi." (**Eliade** 1963:94) "Tijelo komunicira i s njime se komunicira, tijelo koje se odreklo vlasništva, žrtvovana gesta očajničke ljubavi." (**Chalupecky** 1978:34)

> *Ako se umjetnik batina, to ne znači da sadistička publika promatra mazohističkog umjetnika... zato jer se izloženi umjetnik može zamijeniti s publikom ili čak s cjelokupnim čovječanstvom. Umjetnički kontekst osobnog izlaganja riziku ima u procesu nastajanja djela semiotičku/simboličku kvalitetu koja ide s onu stranu sadomazohizma.*
> (**Weibel** *1978*)

Tijelo je za mnoge suvremene umjetnike još uvijek moćan materijal. Dok su šezdesetih i sedamdesetih umjetnici rabili tijelo da bi iskušali parametre umjetnosti i društva, danas je tijelo umjetnika postavljeno na raskrižje radikalnog susreta s tehnikom i istraživanjima prirode svijesti.

Stahl Stenslie i **Kirk Wolfordov** *Cyber SM* (1994) je interaktivno seks odijelo koje je priključeno na Internet. Stelarc je od ovješenog tijela krenuo ka tijelu prikopčanom na tehniku. U projektu *PsiNet* (1995) **Kethleen Rogers**, potpomognutom od strane BBC-a i Agemae, uspostavlja paralelu između tehnike za emitiranje programa i psihičkih transmisija i recepcija. **James Turrelov** rad eksperimentira s moždanim valovima, percepcijom i svjetlom. Entropisti žele svoju svijest prenijeti u računala. *Stroj za samožrtvovanje* (1995) **Erica Hobeina** omogućava korisnicima da se okupaju u vatri.
Orlan redizajnira lice uz pomoć kozmetičke kirurgije čime ocrtava doseg trajnih tabua oko tijela. "Mi vjerujemo da će nam, ako se bavimo tijelom, nebo pasti na glavu." (Orlan 1995:8) Operacija je izvedena pod lokalnim anestetikom te je putem satelita razgovarala s globalnom publikom:

> *Za vrijeme operacije čitala sam tekstove koliko god sam mogla, čak i onda dok su operirali na mom licu. Kod posljednjih operacija to je stvorilo sliku leša pod autopsijom koji ne prestaje govoriti.*
> *(Orlan 1995:8)*

U smislu rizika, ozvučeno, uspavano, ranjivo tijelo britanskog umjetnika **Brucea Gilchrista**, podvrgnuto blagim električnim udarima, može djelovati alarmantno - ali rizik od tehnike je neznatan. Kad je neočekivano zagrmilo tijekom Gilchristovog performansa na otvorenom u Fribourgu, tehničari su prvo zaštitili opremu - potom ih je publika upozorila na to da i ozvučenom spavaču treba nekakva zaštita. Rizik kod Gilchrista rada odnosi se na dugoročnije efekte deprivacije i ometanja sna, na zajednički strah spram tajni naše svijesti.

2. DIO: UTROBA I TEHNIKA

Danas se u znanstvenoj i kulturalnoj teoriji i praksi propituje cijeli niz stajališta glede ljudske svijesti i tehnike budućnosti. Po jednom stajalištu život i inteligencija funkcioniraju na način koji je svodiv, a time i ponovljiv, na stroj. Po toj je teoriji osnovni princip cjelokupnog života, uključujući i naš, mehanički, izračunljiv, algoritamski niz. (**De Landa** 1991) **Hans Moravec** smatra da će ljude do 2030. godine potisnuiti roboti, te da ćemo našu svijest pohraniti u strojeve. (Moravec 1988) **Hamerhoff** opisuje aktivnost mozga analogno računalnim procesima. (Hamerhoff i dr. 1988) **Daniel Dennett** shvaća život i inteligenciju kao razvoj nesvjesnih procesa prirodne selekcije - 'produkcija i proba' - u kojima se podaci pohranjuju i prenose putem gena i DNK. (Dennett



Stelarc: ***Pull Out/Pull Up*** **(1980)**

1995) Po tom se shvaćanju ljudska inteligencija analogna 'ispražnjenom' računalnom programu gdje je računalo slobodnije programirano tako da može učiti iz iskustva upotrebljavajući pogreške i nasumične elemente - poput ljudskog mozga. Kod 'napunjenog' programa računalo je programirano za izvođenje niza algoritamskih radnji - sukladno fatalističkom, religijskom shvaćanju egzistencije - program dolazi od boga.
Prema komputacijskoj tezi o životu i inteligenciji, istraživači umjetne inteligencije trebaju samo konstruirati strojeve koji precizno, do u detalje oponašaju ljudsku psihu i možđanu aktivnost i tako će dobiti osvješteene strojeve.

Tehnika je već uvelike proširila naša životna očekivanja, fizički okoliš, percepciju i pamćenje - pomoću povećala, teleskopa, endoskopa, telefona, satelita, računala, fotografije, filma, letenja, genetičkog inženjeringa, presađivanja organa, umjetne oplodnje itsl. Čini se da je tehnika proteza inteligencije:

Kolektivno mišljenje koje nameću razni mediji već je upravljeno ka poništavanju izvornosti senzacija, ka ukidanju prisuća u svijetu tako da se ljude opskrbljuje zalihama informacija koje programiraju njihovo pamćenje. Sad znamo da napredak elektronike sa sobom nosi proteze inteligencije.

> *Neurokirurg Delgado, jedan od pionira elektronskog fenomena mišljenja, već 20 godina liječi svoje pacijente implantacijama. Drugi razmišljaju o uporabi 'inteligencije' računala kao interne proteze: "Minijaturne pločice od silikona omogućit će nam trenutačno znanje stranog jezika ili teorije relativnosti."*
> *(Virilio 1991:47-8)*

Istraživanjem umjetne inteligencije i robotike strojevi se poboljšavaju - obogaćuju sklopovima umjetne percepcije, govora, kretanja, sposobnošću za donošenje odluka. Premda tek jedan dio ljudskog mozga ima 80.000 sinapsi, računalni ekvivalent je 3 ili 4, neki teoretičari predviđaju da će uskoro razvoj tehnike premostiti jaz između ljudi i strojeva.
Razumljivo je zašto znanstvenici ne eksperimentiraju izravno sa samom zagonetkom - mozgom. Miševima ucjepljujemo uši, vršimo testiranja na životinjama, ali fizički eksperimenti na živom ljudskom mozgu etički nisu opravdani. Provedena su istraživanja na mrtvim ljudskim i životinjskim mozgovima. Najznačajniji podaci dobiveni su izučavanjem ozlijeđenih odnosno abnormalnih mozgova. Ali ludilo i 'abnormalnost' su tabui i mi ih radije umrtvljujemo i uklanjamo umjesto da ih izučavamo. Izučavanje živih, možda ne zdravih, subjekata uvelike se

oslanja na njihova izvješća, a za znanost je to prepreka jer ona još uvijek nije dobro upoznala subjektivnost.

Umjetnici ne zaziru od eksperimenata na njima samima odnosno od valjanosti subjektivnog iskustva. U tekstovima i performansima australski body artist Stelarc hibrid čovjek-stroj dovodi do krajnosti. On tvrdi da je tijelo zastarjelo, da nije doraslo fizičkom okolišu, da je preopterećeno neprobavljenim informacijama i zastrašeno vlastitom tehnikom. "Vrijeme je da se postavi pitanje je li dvonožno tijelo koje diše, sa dva oka i 1400 kubičnih centimetara mozga, i nadalje prikladna biološka forma. Tijelo nije dovoljno efikasna ni odveć trajna struktura. ... Koža je nekad predstavljala granicu jastva. Kao raskršće ona je nekad bila mjesto sukoba osobnog i političkog. Koža više ne predstavlja ljušturu." (Stelarc 1995) On predviđa sintetičku kožu koja će moći apsorbirati kisik i druge hranjive tvari, nestat će potreba za unutrašnjim organima, a tijelo će se ispražniti i napuniti tehničkim implantacijama. Više neće biti rađanja i smrti - tek popravci. Svijest će u procesu ucjepljivanja umjetnog na fizičko tijelo (nešto poput Robocopa) ipak nekako opstati. Složeni problem prijenosa odnosno prikapčanja ljudske svijest na stoj i novog stvaranja svijesti unutar stroja napokon će se riješiti. Nakon Višenja iz sedamdesetih u Stelarcov recentni rad uključena je treća robotička ruka, programirano virtualno udo kojim upravlja zajedno sa industrijskim robotom. Njegova *Trbušna skulptura* je pokretni objekt u kojem se nalazi endoskop. (Neuspješno izložena u posebnoj sekciji na Sydneyskom bijenalu.) U posljednjem radu, *Udaljeno tijelo*, Stelarc koristi ekran na dodir, Internet i svoje tijelo priključeno na stimulatore mišića omogućavajući time svakome, bilo gdje na svijetu, da nateže tijelo umjetnika. Međutim, za mene je Stelarcov rad po svom utjecaju nedvojbeno visceralan i human. Usporedimo, primjerice, njegovu *Trbušnu skulpturu* i mučno istraživanje tjelesnih otvora putem endoskopa Mone



Stelarc: *Street suspension* (1984)

Hatoum. Slika koju imam nakon njegovih performansa jest ona o krhkosti i inventivnosti ljudskog tijela koje je potisnuto i uklješteno nagomilanom tehnikom, ali ipak pobuđuje empatiju i strahopoštovanje. Stelarcovo promišljanje je nadasve poticajno, no smatram da nas vlastita tehnika više straši nego li oslobađa, a teorije koje nas svode na strojeve otkrivaju u našoj svijesti strah od nepoznatog. Tehnike se ne trebamo bojati zbog toga što je znanost, poradi zanemarivanja etike, na zlom glasu jer nije kompetentna da preuzme širu odgovornost za svoja otkrića. Valja se s razlogom bojati onih mogućnosti koje proizlaze iz bilo kojeg otkrića o svijesti i postojeće povijesti prebacivanja odgovornosti na fikcionalnu, nedostupnu, svemoćnu, kolektivnu silu - Čovjeka, Društvo, Usud.

Drugo stajalište u raspravi o svijesti i tehnici zauzeo je matematičar **Roger Penrose** u knjigama *Novi um vladara* i *Sjene uma*. On smatra da postoji 'neizračunljiva' sastavnica svijesti, shvatljiva unutar nove fizike, koja će u konstrukciji realnosti računati sa subjektivnom percepcijom.

Strojevi se mogu programirati da uče na pogreškama poput ljudi, u njih se mogu ugrađivati nasumični elementi, ali čini se da su još uvijek vrlo daleko od širokog kruga partikularija - od subjektivnog ljudskog iskustva: intuicije, sreće, boli, ljubavi, estetske osjećajnosti, volje, razumijevanja, nostalgije, namjera, snova. Pogrešivost i neispravnost ljudskog uma vitalan je dio inteligencije i mišljenja, poput logike i shvaćanja. Čini se da kod svakog pojedinca mozak funkcionira posve različito. Primjerice, netko će rješiti matematički problem koristeći geometrijsko mišljenje (smješteno na desnoj moždanoj polutki), a drugi će istom problemu pristupiti koristeći analitičko mišljenje (smješteno na lijevoj polutki). Hoće li se računala ikad smesti, hoće li zaboraviti ono što su htjela reći? Hoće li ikad intelektualno reagirati na fizički podražaj, na kupanje u kadi ili šetnju? Hoće li im ikad zatrebati san?

3. DIO: SPAVAČ

Prošle je godine umjetnik Bruce Gilchrist u performansu uživo eksperimentirao sa spavanjem i snovima koristeći svoje uspavano tijelo i tijela suradnika. Komunikacija s uspavanim tijelom ostvarena je radikalnom metodom suočavanja čovjeka i tehnike. Nedavno je za svoj projekt stimuliran sa ICA/Toshiba Art and Innovation Award.

> *Ne možemo previdjeti novu poruku kvantnih istraživanja po kojima svijest igra aktivnu i nedjeljivu ulogu u onome što poznajemo kao fizički univerzum. Zapadnjačka znanost je sve do sada bila na ozbiljnim mukama da bude što objektivnija štiteći eksperimente od svakog subjektivnog korumpiranja od strane gledatelja. Sve više znanstvenika smatra da je svijest jedini postojeći fenomen, a ne fenomen kojeg valja isključiti iz ozbiljnog eksperimenta. Realnost se pokazuje više kao ne-stvar-nost nego kao stvar-nost, postojana poput rasplinjavajućeg oblaka.*
> *(Gilchrist 1995:1)*

U pripremnim istraživanjima za svoj projekt Gilchrist je posjetio laboratorij za istraživanje sna na Kliničkoj psihologiji Teksaškog sveučilišta u Austinu (vidi Price i Cohen 1988, i La Berge i Gackenbach 1988) i britanskog istraživača **Keitha Hearnea**.

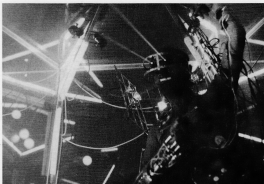
> *Tijekom sedamdesetih **Stephen La Berge** za Sveučilišta Stanford i Keith Hearne sa Liverpulskog i Hull sveučilišta uspješno su obavili komunikacijske eksperimente u laboratorijima za spavanje. Obojica su razvila metodu induciranja lucidnosti u snovima. Koristeći EEG-a slali su poruke iz REM stanja sna svojim kolegama u svijetu budnih. Znanstvenici su usvojili stav da lucidni spavači mogu svjesno mijenjati sadržaj sna. Stroj za lucidno snivanje koji je stvorio La Berge, distribuiraju u Synetic Hearneovoj verziji, koristi toplinsku, nazalnu probu za mjerenje temperature i disanja, a uskoro će pojaviti na tržištu.*
> *Prije uspješnih eksperimenata sa lucidnim snovima u laboratorijima za spavanje dominirala je aktivacijsko/sintetička teorija spavanja. Po toj teoriji sadržaj sna nastaje dok mozak mukotrpno osmišljava slike koje nasumično ispaljuju živčane stanice. Tako on na najbolji način prevodi nepoznate ili bizarne slike, čak i onda kad ih nema. Drugim riječima, mozak slučajna bombardiranja tumači kao snove. U svjetlu radova La Bergea i Hearnea ta je teorija izmijenjena poradi prihvaćanja psihološkog značenja.*
> *Ono što je iznimno kod aktivacijsko/dinamičke teorije jest to da se mozak shvaća kao dinamičan, samodostatan organ koji generira vlastite informacije.*

Um-mozak se bavi izvanjskim svijetom pomoću ideja o izvanjskom svijetu. On mehanički nameće ideje izvanjskom svijetu, smatrajući ih za vlastite istine. Stoga se može reći da se interno stvoreni svijet sna predstavlja svijesti kao izvanjski univerzum.
Proces snivanja pokreće mozak koji šalje poruke, a ove pokreću hipokampus i neokorteks. Time se pokreću teta valovi (4-8 Hz) koji su neophodan sastojak u procesu pamćenja; postoji nepobitan dokaz da teta ritam kodira pamćenje tijekom REM/Rapid Eye Movement/snivanja.
Mozak se sve češće predstavlja kao dinamički, višedimenzionalni hologram. Time se konstituira fantastična složenost našeg uma i stvaraju ideje o svijetu oko nas. Po hologramskom modelu realnost um-mozak je područje frekvencija, a naš je mozak enkoder (ili dekoder?) koji te frekvencije pretvara u ono što vidimo kao pojavni svijet. "Bezbrojni slojevi ideja, slika, osjećaja padaju po tvom mozgu blago poput svjetlosti. Čini se da svaka potire predhodnu, ali ustvari nijedna ne isčezava u potpunosti."(Baudelaire)
(Gilchrist 1995:1-2)

Kartografiranje sna (1974) **Susan Hiller** preteča je Gilchristova rada sa uspavanim tijelom. U njezinom projektu grupa ljudi prespavala je nekoliko noći u polju s gljivama 'vilinsko kolo' u Hampshireu. Bilježili su snove i označili položaje svojih uspavanih tijela. Gilchrist je prvi put eksperimentirao s uspavanim tijelom u *Posljednjem znoju mladosti* pod vodstvom **Roba La Frenaisa** u londonskoj Air galeriji 1987. godine. U ljeto 1994. prikazao je *Način traženja uzroka* u *EarthWire* projektu, Loftus, Istočni Cleveland, organizatori Rob La Frenais i ja, u suradnji s Village Arts. Četiri izvođača, uključujući Gilchrista, izmijenila su partnere za spavanje uz pomoć neurosinkronizatora (strojeva za mozak) koje im je posudio britanski distributer Lifetools. U budnom stanju ubrzano su učili jezik enkodiran u elektronskim podražajima. Neurosinkronizatori su bili podešeni na teta frekvenciju, a potkožni električni stimulacijski uređaj slao im je Morzeovim znakovima blage elektro šokove. Potaknut učestalim snovima Gilchrist je izabrao gomilu od škriljevca kao mjesto za javnu prezentaciju rada. Gomila škriljevca predstavljala je podzemni materijal izvađen na površinu koji je dominirao nad spektakularnim krajolikom, a spavači su ga pokušali unijeti u svoje snove. Kad su izvođači zaspali na gomili škriljevca, publika je Morzeovim znakovima slala poruke uspavanim tijelima preko elektro šokova. Uz očekivani ishod, kod četiri izvođača javile su se neke nepredviđene reakcije uslijed ometanja sna i inverzije. "Ako doista živimo poetsku sliku... time narušavamo granicu između unutrašnjeg i izvanjskog." (**Bachelard**)

U narednom performansu izvedenom 1994. u Trinity Buoy Wharf u Londonu, Gilchrist je eksperimentirao s galvanskim uređajem za kožne reakcije koji pojačava električne reakcije uspavanog tijela u prostoru. Gilchristov potkožni uređaj za elektroničku stimulaciju (TENS - Transcutaneous Electrical Stimulation Unit) i galvanski uređaj (GSR - Galvanic Skin Response Unit) konstruirao je izumitelj **Tony Bassett**. Početkom 1995. u Zap klubu u Brightonu koristio je foto ćeliju konstruiranu na kalifornijskom Lucidity institutu koja je publici putem infracrvenog senzora pokazivala REM stanja, a komunikacija s uspavanim tijelom ostvarena je putem električnih podražaja u Morzeovim znakovima.
Gilchrist je svoj rad predstavio na *Incidentu* - simpoziju o neobjašnjivim fenomenima koje je organizirao **Rob La Fribourg** u srpnju 1995. godine. Koristio je GSR, TENS i Morzeove znakove da bi ostvario taktilni dijalog između uspavanog tijela i budne publike - reakcije tijela na električne podražaje koje je upućivala publika bile su čujne pojačavanjem električnih zvukova kože.

Nakon Earth Wire projekta posvetio sam se istraživanju putova kojima izvanjski podražaji ulaze u sadržaj sna. Ponekad ti podražaji (električnog podrijetla) ulaze na simbolički način, a ponekad izravno. Potom sam koristio uređaj La Bergeovog Lucidity instituta koji detektira REM san pomoću infracrvenog senzora i onda stvara fotičku stimulaciju. Iz iskustva znam da električni i fotički signali prodiru na posve različite načine: signal iz TENS uređaja ulazi u sadržaj sna kao potres, kao tekućina koja struji kroz kožu odnosno kao zgrada koja se ruši; fotički signal se pojavljuje na manje dramatičan način: kao odraz sunčeve svjetlosti s glatke površine odnosno kao fotografiranje s blicom.
(Gilchrist 1995:3)


Stelarc: *Remote* (1990)

U Rastjelovljenju, predstavljenom u veljači 1996. u Glasgowu, Gilchrist je surađivao s iscjeliteljem aure i čarobnjakom iz Glazgovskog teozofskog društva. Pored Gilchristova uspavanog, snivajućeg tijela, njegova dva suradnika predstavljena su u izvantjelesnom stanju. Publika je mogla vidjeti digitalni EEG vizualni prikaz njihovih moždanih valova i iskusiti kožne reakcije izvođača uz pomoć GSR-a priključenog na posebnu jaknu i cipele. Gilchrist je i tu tragao za taktilnim jezikom između uspavanog, izvantjelesnog tijela i budne publike koja je osjećala vibracije kroz potplate cipela i

točke na tijelu određene Chijem i akupunkturom.

U projektu na ICA u Londonu iz 1996. godine za publiku je postavio posebne naslonjače. Prilagođene spram tijela ti su stolci omogućavale publici da kožom osjeti električne signale spavača kojima su upravljali njihovi moždani valovi. Lijeva strana stolca odgovarala je lijevoj strani mozga i obrnuto.

Gilchrist i programer **Jonathan Bradley** stvorili su bazu podataka i sintetičko živčevlje; time se unutrašnje iskustvo sna spavača prenosi u prostor publike koji je ispunjen pojačanim zvukovima i projiciranim slikama tako da publika može razgovjetno osjetiti uspavani um-mozak.

Multimedijska baza podataka koja se sastoji od obrazaca moždanih valova snima uz pomoć digitaliziranog EEG-a i računara, napose tijekom REM sna koji konstituira fiziološku sastavnicu baze podataka. Za to vrijeme se pomoću programirane naprave Lucidity instituta spavač nakon točno određenih doza REM-a (koriste se fotički i/ili električni podražaji) budi da bi izvijestio o svom iskustvu: heterofenomenološka sastavnica. Pomoću programa Code Warrior Bradley je programirao živčevlje za stvaranje sve potpunijih informacija o tome koje je 'značenje' određenog fiziološkog podatka iz izvješća spavača. U živom performansu ono upravlja audio vizualnim snimanjem iz baze podataka te se ocrtava, primjerice, entropijski niz slika o kojima govore vidovnjaci.

"Budni imaju jedan i zajednički svijet, a svaki se pojedini od onih koji spavaju okreće u svoj." (Heraklit) San krijepi tijelo. Mi rastemo u snu. San nam omogućava redovite odmore u kontinuitetu svijesti. Možda zbog toga jer bi neprestana osviještenost bila nepodnošljiva? Kreativnost i ludilo povezani su s nenormalnim kontinuitetom svijesti i uskraćivanjem sna. San omogućuje pravilne prekide osjetilno perceptivnog sustava koji je nužan za nesvjesnu obradu podataka - za naše fantastično pamćenje; sustav za sređivanje, katalogiziranje i učitavanje. Ako mozak ne može isključiti svoje senzore i reorganizirati podatke on će se zacijelo preopteretiti - oni kojima se uskraćuje san imaju teškoće s verbalizacijom, perspektivom i nadraživanjem.

Tijekom proteklih stoljeća naglasak je bio na našem svjesnom sustavu za obradu podataka - racionalnosti. Uznapredovala su istraživanja velikog mozga koji kontrolira svjesne aktivnosti, ali je i mali mozak, koji kontrolira nesvjesno, podjednako složen i relativno neistražen. Nesvjesno je možda ono mjesto u kojem valja potražiti odgovore o svijesti. Međutim, ako odbacimo staru dihotomiju um/tijelo, rascjep racionalno/iracionalno, moramo se suočiti s implikacijama o svijesti koja je integrirana u smrtno, prolazno tijelo.

ZAHVALE

Treći dio teksta - Spavač - priređen je u suradnji s Bruceom Gilchristom i uvelike se poziva na njegove napise. Posebnu zahvalnost dugujem radovima Françoisa Plucharta i Kristine Stilles, navedenima u bibliografiji, i sjajnim razgovorima sa Kathleen Rogers, Stelarcom, Robom La Frenaisom, Bobom Smillieom i Sarom Perry.

BIBLIOGRAFIJA

Artaud, Antonin (1964). *Collected Works*, 4 sveska, prev. Victor Corti, London: Calder & Boyers.

Barnes, Mary i Berke, Joseph (1973), Mary Barnes: *Two Accounts of A Journey Through Madness*, Harmondsworth: Penguin.

Chalupecky, Jindrich (1978). "Art and sacrifice", prev. Jan Mladejovsky, *Flash Art* 80 - 1: 33 - 5.

Cixous, Hél–ne (1994). *The Hél–ne Cixous Reader*, ur. Susan Sellers, New York and London: Routledge.

Clark, Lygia (1973). "De la suppression de l'objet", *Macula* 1:118.

De Landa, Manuel (1991).*War in the Age of Intelligent Machines*, New York: Zone Books.

Dennett, Daniel (1992). *Consciousness Explained*, London: Allen Lane and Hamondsworth: Penguin.

Dennett, Daniel (1995). *Darwin's Dangerous Idea*, London: Allen Lane.

Eliade, Mircea (1963). *Aspects du mythe*, Paris: Gallimard.

Gilchrist, Bruce (1995). "Divided by resistance: dream research and neural networks", neobjavljeni esej.

Hameroff, S. R., Rasmussen, S. i Mansson, B. (1988). "Molecular automata in microtubles: basic computational logic of the living state?", u: C. Langton (ur.) (1988) *Artifical Life: SFI Studies in the Sciences of Complexity*, New York: Addison-Wesley.

Hattinger, Gottfried (1991). *Out of Control*, Linz: Ars Electronica.

Kelly, Mary (1984). "Woman - desire - image", u: Lisa Appignanesi (ur.) *Desire*, London: Institute of Contemporary Arts, s. 30 - 1.

Klocker, Hubert (1989). "The dramaturgy of the organic", u: Hubert Klocker (ur.) (1989) *Vienna 1960-1971: The Shattered Mirror*, Klagenfurt: Ritter.

La Berge, Stephen i Gackenbach, Jayne (ur.) (1988). *Conscious Mind, Sleeping Brain: Perspectives on Lucid Dreaming*, New York and London: Plenum.

Lippard, Lucy (1973). *Six Years: The Dematerialisation of the Art Object from 1966-1972*, London: Studio Vista.

Lippard, Lucu (1976). "The pains and pleasures of rebirth: women's body art", *Art in America* (svibanj): 73-81.

Lippard, Lucy i Chandler, John (1968). "The dematerialisation of art", *Art International* (veljača): 31-6.

Manzoni, Piero (1962). "Some realisations, some experiments, some projects", pamflet u vlastitom izdanju, Milano, prev. Caroline Tisdall i Angela Bozzola, pretiskano u Germano Celant (ur.) (1974) *Piero Manzoni: Paintings, Reliefs and Objects*, London: Tate Galery, 84-5.

Merleau-Ponty, Maurice (1964). *The Primacy of Perception and other Essays*, Evanston, IL: Northwestern University Press, 162-3.

Moravec, Hans (1988). *Mind Children: the Future of Robot and Human Intelligence*, Cambridge, MA i London: Harvard University Press.

Nemser, Cindy (1971). "Subject - Object: body art", *Arts Magazine* (rujan): 38-42.

Orlan (1995). "I do not want to look like...", *Women's Art Magazine*: 5-10.

Penrose, Roger (1990). *The Emperor's New* **Mind, London: Vintage.**

Penrose, Roger (1995). *Shadows of the Mind*, London: Vintage.

Pluchart, François (1978). "Risk as the practice of thougth", *Flash Art*, 80-1: 39-40.

Price, dr. Robert F. i Cohen, dr. David B. (1988). "Lucid dream induction: an empirical evaluation", u: Stephen La Berge i Jayne Gackenbach (ur.) (1988) *Conscious Mind, Sleeping Brain: Perspectives on Lucid Dreaming*, New York and London: Plenum.

Sayre, Henry (1990). *The Object of Performance*, Chicago: University of Chicago Press.

Scarry, Elaine (1985). *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, New York: Oxford University Press.

Schilder, Paul (1950). *The Image and Appearance of the Human Body: Studies in the Constructive Energies of the Psyche*, New York: International University Press.

Sharp, Willoughby (1970). "Body works", *Avalanche* (jesen): 14 - 17.

Stelarc (1995). "From psycho to cyber strategies: prosthetics, robotics and remote existence", *Kunst Forum*.

Stelarc i Paffrath, James D. (ur.) (1984) *Obsolete Body/ Suspensions/ Stelarc*, Davis, CA: JP Publications.

Stiles, Kristine (1992). "Survival ethos and destruction art" Discourse 14(2) (proljeće): 74-102.

Vergine, Lea (1974). "Bodylanguage", *Art and Artists* (rujan): 22-100.

Virilio, Paul (1991). *The Aesthetics of Disappearance*, prev. Philip Beitchmann, New York: Semiotext(e).

Weibel, Peter (1978). "Statement", *Flash Art* 80-1: 39.

Tekst je izvorno objavljen u časopisu "Performance Research" br. 1

ČVORASTO PISMO

Piše: **Arnd Wesemann**

Teatar bi zajedno s govornim jezikom trebao biti najstariji medij. Prema tome, kompjutor, barem tako mislimo, bio bi najmlađi od svih medija. Pitanje bi glasilo, može li kompjutor kao medij biti kompatibilan s drevnim teatrom?



W. Forsythe: ***The Loss of small detail***

Ovo se pitanje, nakon što se umjetnost kompjutora pojavila na sceni, vrlo često nameće gotovo svakom koreografu. Stoljećima su poricali udio novog nositelja medija, gotovo da nisu na sceni projicirali niti jedan film, dugo se nisu odricali drame i ignorirali su postojanje radija i više od svega same umjetnosti kostimografije. No pojavljuju se koreografi kao što su **Merce Cunningham**, **William Forsythe**, **Marie Chouinard** ili **Jean-Marc Matos**. Upravo je ples, najsiromašnija od svih izvedbenih umjetnosti, taj koji je s ovim koreografima kao prva kazališna umjetnost posegnuo za kompjutorom.

Kompjutor dolazi od riječi *computus*, proračun - već ovdje postoji uočljiva kompatibilnost između tijela kao plesnog medija i elektroničkog procesora: čak i ples pokazuje sklonost računanju, geometriji pokreta, aritmetici koraka, mjerenju prostora. Daljnje paralele nisu potrebne.

Kompjutor ima svoj vlastiti jezik, program, koji pomoću automatiziranih računskih koraka izvršava naredbe. Teško je uspoređivati kompjutor s glumcem koji neki tekst preobražava u interpretaciju, ulijeva dramski *input* u crnu kutiju svoje radne memorije i preobražava ga u medijski izmijenjeni *output*. Od napamet naučene literature, pomoću doslovnog procesora-glumca, proizvodi se teatar.

Čovjek na pozornici transformira jezik. Glumci su glumili mnogo prije pojave pisma i drame. Ljudi su odavno, još prije abecede, uočili da je osim prirodne mimikrije, osim prirodnog maskiranja, neizbježno društveno maskiranje. Takvo maskiranje, bio netko svećenik, vojskovođa ili trgovac, može se jednako izvesti, amaterski ili glumačkom vještinom, kako u stvarnosti tako i u teatru. Jedno kratko vrijeme - od **Rogera Cailloisa** do **Richarda Sennetta** - kazališna je znanost bila oduševljena idejom da je teatar zapravo simulacija, glumačka karikatura koja potječe od odgovarajućih uloga iz stvarnog života.

Bilo je to vrijeme plesnog kazališta, društvenih gestia, geste uopće. Ples je bio uvršten u kontekst društvenoga razumijevanja, ljudski je izraz oživljen kroz plesni izričaj, a prekrasni besmisleni pokret tijela, koje se činilo matematiziranim, bio je prisiljen pripojiti se smislenom, u najmanju ruku ponovno simboličkome. Ples je kao i drama morao nešto značiti. Ono što je kod plesa bilo divno je to da ples nije trebao prezentirati neki simbolički poredak, iako on naravno - kroz dresuru tijela - jednako tako podliježe svom unutrašnjem poretku, kao što se to vidi kod baleta. Klasični je balet bio bitka u zraku, drama bez riječi i svoj je jezik - o tome ću govoriti kasnije - zasnivao na notama strogog kapelana koji drži štapić u ruci.

A što drugo taj balet-majstor dirigira nego program? On koreografira binarni matematički sustav koji se sastoji od 0 i 1, od padova i uspjeha. Što plesač zna o "ispravnosti" pokreta? On zna koji je pokret pravi, i odmah će primijetiti lažni - a ono što je u jednom trenutku ispravno, a što krivo, što odgovara binarnom kodu njegove koreografije, to mu govori mašina: njegovo tijelo kao arsenal mišića i zglobova. Je li nešto ispravno ili neispravno, plesaču govori poredak, koji predstavlja koreografiju, kvazi-militarističku podjelu tijela u prostoru i koegzistenciju tijela, koja u *pas de deux* ili funkcionira ili ne. Nešto između ne postoji.

Ples i kazalište razvili su se mnogo prije nego pisani jezik. Moje je pitanje medijsko pitanje: Jesu li postojali zapisi o teatru i plesu? Jesu li postojali sustavi bilježenja? Iz arhaike je poznat

barem pripovijedać. On se oslanjao, tako barem mislimo, na usmenu predaju. Ljudi su poznavali ritual, kultno izvođenje koje se u zajednici prenosilo prema strogom, dakle, principijelno bilježenom ritualu i plesovima koji su najčešće bili čvrsto vezani uz mitove. Malo je, stoga, vjerojatno da je sve to zasnovano na nekoj vrsti tajanstvenosti, samo na usmenoj predaji te da je jednoga dana netko jednostavno rekao: "Sada bi bilo dosta, zaboravili smo ritual, mit i ples, napokon bi nam trebala nekakva abeceda". Ili, u najmanju ruku, nekakvo bilježenje. Sa sigurnošću možemo reći, čak i kada bi to bilo jedno vrlo monstruozno razmišljanje, da visokorazvijene kulture - kako bi sačuvale svoje plesove i mitove - nisu, doduše, poznavale abecedu, ali su poznavale sustav kompjutora. Taj je davni kompjutor bio čak bolji nego današnji strojevi. Pogreške u procesu rada ili prazan hod tada nisu postojali. Umjesto toga rane su kulture određivale ono što mi danas pomalo krivo nazivamo čvorastim pismom. To je krivo utoliko što u današnjem smislu čvorasto pismo nije bilo pismo, dakle, nije bio linearni slijed znakova, već znakovno tkanje, tkanje koje se sastojalo od spojnica koje je čitatelj interpretirao. Pokušajte si ovo pismo predstaviti kao klupko niti, slično našem središnjem živčanom sustavu s mozgom i leđnom moždinom, kralježnici i njoj ovisnim "poddirektorijima", živcima. Sve je, dakako, od vune. To pismo nije bilo jako različito od klupka vune, koje se tu i tamo nađe u košarici jednog započetog pletenog uzorka od kojega će ipak - iako se čini vrlo nepravilnim - nastati jedan određeni broj povezanih niti. Takvo je bilo prvo ljudsko pismo, jedno klupko šarenih vunenih niti koje su bile isprepletene poput nekog vrlo ležernog uzorka tepiha. Takvo klupko najvjerojatnije funkcionira prema modelu živčana sustava, dakle, prema našoj sposobnosti da povežemo naizgled nepripadajuće. To nije bio logični sustav računanja, već kombinatorički. Računski strojevi koji su se sastojali od vunenih čvorova bili su kombinatorički strukturirani, kao i naš aparat kretanja koji dopušta svaku x-kombinaciju od koje je samo jedna poveznica simbolički obilježena.

U kombinatorici tjelesnih kretnji prepoznajemo sličan fenomen. Samo jedan dio mogućih plesnih pokreta zasnovanih na društvenim gestama odgovara gestikulacijski razumljivom sustavu jezika. Unatoč tome moglo se razumjeti određenu kombinaciju plesnih koraka i položaja ruku, isto kao i kod vunenih čvorića prapisma, tako da su ljudi obraćali pažnju na odnos pojedinih dijelova - nogu, prstiju, očiju, laktova. Od početka se više radilo o kombinaciji pokreta, a ne o jednoznačnom simboličkom izrazu - nije bila riječ o pantomimi, već o slijedu tjelesnih znakova, ritmičkom ponavljanju slijeda znakova i njihovoj preciznosti.

I čvorasto pismo se također ne zasniva na simboličkome značenju jednog jedinog čvorića, već na kombinaciji čvorova i njihovih odnosa. Kako bi se iz kombinacijske slagalice uspjelo izvući nekakav izraz, još uvijek nije bilo potrebno iznalaziti jednoznačne simbole - npr. križ je označavao tugovanje (niti jedan plesač koji ispruži svoje ruke ne prikazuje smrt Isusa) - umjesto toga poslužio se čovjek takozvanim algoritmom, računskim postupkom. Što se tiče čvorastog pisma, nismo potpuno sigurni je li ono bilo čitljivo algoritamski, u smislu računanja - simbolički se ono, u svakom slučaju, ne može dešifrirati. Algoritamski znači, da ja moram prema određenom ključu, adiciji, suptrakciji, diviziji, jednakosti, koje su često različito obojene, proučavati različito povezane čvoriće u njihovom odnosu jednih prema drugima. Isprva iz međusobnog odnosa čvorova nastaje smisao, kao što nastaje i kod plesa - iz odnosa tijela prema tijelu ili dijelova tijela međusobno - ali ne nastaje i vokabular, jezik slova, ni simbolički sadržaj. Nasuprot tome nastaje govorno, ono što se proizvodi jedino pri tjelesnoj kombinatorici.

Danas upravo u teatrima postoje velike predrasude spram kompjutora - teatri u velikoj mjeri imaju dodirnih točaka s kulturom pisma, upravo zato što teatar, s iznimkom baleta, već više od dvjesto godina živi jedino od kvazi-ukamenu-uklesanih vjerovanja. Naime, postavlja se pitanje: Zbog čega nam ne nedostaju prednosti ondašnjeg čvorastog pisma, zašto nam ne nedostaje njegova multinacionalnost i mnogostruka mogućnost povezivanja?

Ti algoritmi, računski postupci, algebarski odnosi, upravo su jezik današnjeg kompjutora. Što su ti algoritmi kompleksniji, to dopuštaju više različitih načina povezivanja. Upravo su slovne riječi često dvoznačno povezane, riječ "Ball" npr. označava povijesno utemeljen naziv za laganu kuglu (loptu) isto kao i vrstu plesa. Nasuprot tome čini se da je čvorasto pismo jednom isto tako visokom mogućnošću višeznačnih interpretacija bilo čitljivo i kao koreografija. Mislim na čvorasta pisma starih visokih kultura Inka te samoazijskih, egipatskih, havajskih, formoazijskih, bengalskih i tibetanskih kultura.

Ta su čvorasta pisma vjerojatno bila matematički sustav pisanja, znači, nikakvo bilježenje glasovnog pisma, kao što su to približno od čvorastog pisma izvedeno japansko i kinesko pismo, a koja izgledaju, kao da je vrlo komplicirano tkanje razmršeno jednim potezom škara. Pretpostavimo da su se Kinezi zapravo poslužili jednim škarama i zatim nepovezanim čvorovima morali pridodati jednu novu funkciju koja bi tvorila glas. Nasuprot tome još neokrnjeno čvorasto pismo, jednim ustrojem spojnica sastavljenih od čvorova i boja, a različitih od glasovnog jezika, bilo je čitljivo kao smisleni odnos. Dakle, prije nego drama, postojao je ples prstiju i očiju. U čvorastom pismu nema slova, ni bilo kakve mogućnosti doslovnosti - kao što je nema ni u plesu. Čvorastim se pismom nisu samo očuvale plemenske priče, ono je bilo isto tako višestruko primjenjivano u vođenja knjiga skladišnih prostora kao i pri prebrojavanju stočnih stada. Čvorasto je pismo služilo kao kalendar, zatim za popisivanje stanovništva, za očuvanje narodnih mudrosti, crtanje ptica u letu, pojašnjavanje značenja zvijezda kao i izračunavanje najpovoljnijeg vremena za državne poslove. To je pismo bilo multinacionalno kao što je to danas kompjutor i znatno složenije nego zapisi u kamenu, ili hijeroglifi koji su, također, sadržavali samo jednoznačne, reprezentativne poruke, kao u kamenu uklesanih

deset zapovijedi. Čvorasto je pismo izumrlo samo od sebe, a jedan od najbitnijih razloga bio je dolazak Španjolaca u Meksiko. Španjolci su zapise pisane čvorastim pismom spalili smatrajući ih subverzivnom riznicom tajnog znanja.

Budući da se sada čvorasto pismo može uspoređivati s kompjutorom, i budući da sada možemo reći kako osim abecednog jezika postoji i matematički jezik koji je najvjerojatnije stariji od slovnog jezika, strah od kompjutora i njegove čak vrlo jednostavno strukturirane matematike moguće je usporediti sa strahom od toga da nećemo moći riješiti matematičku formulu. Danas upravo u teatrima postoje velike predrasude spram kompjutora - teatri u velikoj mjeri imaju dodirnih točaka s kulturom pisma, upravo zato što teatar, s iznimkom baleta, već više od dvjesto godina živi jedino od kvazi-u-kamenu-uklesanih vjerovanja. Naime, postavlja se pitanje: Zbog čega nam ne nedostaju prednosti ondašnjeg čvorastog pisma, zašto nam ne nedostaje njegova multinacionalnost i mnogostruka mogućnost povezivanja? Mi neprestano govorimo o umreženjima, o jednoj holističkoj slici svijeta, o interdisciplinarnim povezivanjima. Kada od literature tražimo da stvori ganglije, čvornate punktove naše spoznaje, kako bismo međusobno povezali znanja, u sebi sigurno još uvijek mislimo na čvorasta pisma.

Razlog što nam ne nedostaje jedan takav računski jezik leži u tome što mi gotovo da i nismo svjesni teškoća svoga vlastitog načina bilježenja. Primjerice, problem bilježenja pri izgovoru: rječnici posjeduju jednu dodatnu glasovnu abecedu da bi određena bilježenja uopće bila izgovorljiva. Ili, sjetite se glazbene partiture koja se morala odvojiti od abecednoga sustava kako bi bila izvodljiva. Ili, sjetite se isto tako bezbroja sustava bilježenja plesnih pokreta. Sve su to različiti načini pisanja, iako imaju zajednički medij: papir.

Čvorasto je pismo upotrebljavalo

Strukturalna je sličnost između teatra i kompjutora vrlo velika: oba su multimedijske mašine. I jedan i drugi integriraju sliku, zvuk, tekst i tijela u nešto što, od pronalaska medija u prošlome stoljeću, nazivamo gesamtkunstwerkom



Merce Cunningham na internetu

vunu, abecedno koristi papir, dok kompjutor koristi magnetizirani nosač podataka kojega će, po svemu sudeći, početkom idućeg stoljeća zamijeniti holografski uređaj. Umjesto magnetskog nosača istražuće uspješno eksperimentiraju s fotoreaktivnim polimerom. Kompjutor budućnosti pisat će pomoću svjetlosti. I čvorasto pismo i kompjutor, bilo taktilno ili virtualno, rade s golemim matematičko-računskim iskustvom i pri tome imaju jednu posebnu prednost: naše današnje čvorasto pismo - kompjutor, poput i najranijih čvorastih pisama, zapravo istodobno vlada različitim jezicima, kako matematičkim tako i pripovijednim.

Kompjutor u jednom te istom matematičkom jeziku može računati, pisati i pamtiti, i - za razliku od čvorastog pisma - svoje rezultate može izravno pretvarati. Upravo to već dugo koristi teatar. Tu je kompjutor, koliko je meni poznato, prvo uveden u tehniku osvjetljavanja. Kompjutor memorira osvjetljenje i ponovno ga proizvodi pomoću naredbi. Budući da nitko nije stvorio jedinstven sustav bilježenja svjetla, njegovog položaja i jačine, kompjutor je polako postao dio scenske tehnike.

I on tamo nikome ne smeta. Koreografu i plesaču, redatelju i glumcima svejedno je čime se bavi tehnika. No, mene zanima nešto drugo: integracija različitih jezika, dakle, načina bilježenja u tomu jednom sustavu, kompjutoru. U glazbi je taj zadatak preuzeo sintisajzer, kompjutor koji bilježi partituru i način izvođenja čak i najsloženijih kompozicija. Uz to kompjutor, ukoliko poznaje parametre, simulira i akustiku prostora te dirigentima objašnjava kako će im u ovom prostoru trebati još pet violina više nego u nekom drugom. Tu još dolazi i bilježenje plesa. Opet jezik koji ne poznaje abecedu.

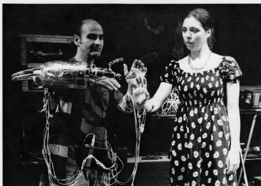
I u plesu kompjutor može, direktno u pokretu, primijeniti bilježenja. U Vancouveru u Kanadi za poznatog je koreografa Mercea Cunninghama umjetnica **Thecla Schiphorst** razvila program kojeg naziva "Lifeforms". Radi se o bilježenju plesnih pokreta koje ne koristi nikakve apstraktne partiture, već male crtane čovječuljke koji podsjećaju na "Michelin-figurice", a čija tijela izgledaju kao da su načinjena od raznih obruča. Na kompjutorskom ekranu koreograf vidi npr. dvanaest Michelin-čovječuljaka, a svaki od njih u određeno vrijeme izvodi pokret posve drukčiji od pokreta ostalih figurica. Onaj tko je gledao jednu od koreografija Mercea Cunninghama, zna zašto je taj program dobar. Kod Cunninghama je rijetko da jedan plesač pleše identično drugome. No, kako je ovaj stariji čovjek uspio istodobno držati na oku dvanaest plesača kada je svaki od njih plesao nešto drugo?

Danas Cunningham koreografira pred ekranom. Jednim klikom miša organizira odnose pojedinih plesača, korigira, postavlja uvijek nove aranžmane. Cunningham komponira plesače uvijek na jedan te isti način isto kao što majstor svjetla komponira svjetlo na sceni. I što iz toga proizlazi? Za vrijeme izvedbe nisam vidio ni jedan kompjutor, već najupečatljiviju plesnu večer u svome životu - bilo je to prošlog ljeta u Billarguesu, malom selu u blizini Montpelliera.

Na otvorenoj sceni pojavili su se plesači poredani kao da će otplesati neko tkanje, svaki od njih plešući čvor koji se neprestano mijenja. I kao što se to i izvan provincije događa, nestalo je struje, što plesače nije ni najmanje omelo. Kompjutoru se nije baš svidio prekid strujnog kruga, ali on je bio samo jedna - neobično složena - partitura, drama, sustav bilježenja kojeg plesači, isto kao i glumci svoj komad, znaju napamet.

Mnogim se današnjim umjetnicima uporaba kompjutora - prvenstveno na plesnoj sceni - čini kao nešto nevidljivo. Vjerojatno postoji već tisuću insceniranih nastupa u kojima je uloga kompjutora vrlo velika, a da to publika ne primjeti. Tako je u koreografijama

Mašine i ljudi za Stelarca su naizmjenični paraziti. Stelarc vjeruje, da mašine bez ljudi nemaju smisla, kao i obratno, ljudsko bi tijelo bez mašina ostalo potpuno nerazvijeno, ako ne i nesposobno za život



Stelarcovo predavanje u Zagrebu
Foto: Saša Novković

Williama Forsythea u Frankfurtu. On uz svoj plesni jezik koristi i CD-ROM, kako bi plesači u kratkom vremenu izvedbenim interaktivitetom svladali temeljne zahtjeve koreografije. U siječnju 1995., na "Ars Electronici" u Linzu, Forsytheov je trodijelni baletni komad "Eidos: Telos" (za interaktivni koreografski sustav "Binary Ballistic Ballet" kojeg je razvio **Michael Saup**), osvojio vrlo cijenjenu nagradu "Nicas" - nagradu za digitalni, gledatelju nevidljivi, akter kompjutor.

Kao i kod Cunninghama plesača se ni ovdje ne uteže u tehnički korzet. Upravo suprotno, kompjutor bi ovdje trebao podržavati plesača u njegovom plesnom materijalu. Umjesto da se drži klasičnog načina bilježenja, jednog uvijek posebnog plesnog vokabulara ili glazbe, umjesto da se mora orijentirati među mnogobrojnim prostornim i vremenskim koordinatama, Forsytheovi su plesači razvili jedan slobodni sustav plesanja. Oni plešu prema filmskim slikama, prema filmu "Alien", inspirirani filmskim majstorijama, svojim ritmom kretanja orijentirani na filmski rez. U predstavi "Eidos: Telos" pojavljuje se jedna real-time-3D-kompjutorska animacija.

Pojavljuje se deset monitora i dva video projektora koji, postavljeni iznad publike ili po strani, gledatelju ostaju skriveni. Monitori bi, smatra Forsythe, samo skretali pažnju gledatelja od plesača. Sami plesači čine banku podataka od 150 riječi i fraza kao što su "Rotating Inscription", "Spatial Reorientation", "Pizza" ili "Crack". Na monitoru vidljiva banka podataka riječi koje plešu zaokružena je glazbom moskovskog violinista **Maxima Franke**. Plesačima ostaje slobodan izbor, kako će i hoće li se odlučiti za "leksikaliku koja pleše".

Riječi iz banke podataka novog sustava bilježenja plešu potpuno ravnopravno s plesačima. "Binary Ballistic Ballet" velike dijelove baletne večeri oslobađa od inače hijerarhijski posloženih koreografskih struktura. Prema tome, kompjutor je i sam jedan bestjelesni koautor koreografije - a to gotovo da ni jedan gledatelj ne osjeti.

No, može li kompjutor pomoću svoga vlastitog algoritamskog jezika postati aktivan na sceni, znači, ne abecednim jezikom kojeg kompjutor samo simulira kada radi u programu za pisanje? Odmah ću dati i primjer. Prije toga, želio bih, da bih predstavio ovu potpuno novu estetiku, pokazati nekoliko mogućnosti koje kompjutor ima na sceni. One me manje zanimaju, ali su vrlo popularne. Danas je vrlo moderno interaktivno, pomoću tijela plesača, manipulirati glazbom, svjetlom ili nekim dijelom scene. Mislim na ono što su radili **Christian Müller** i **Stephen Galloway** u Frankfurtu, mislim na Jean-Marka Matosa i njegovu grupu "K. Dance" u Parizu, zatim na njujoršku trupu "Troika Ranch" koja je formirana oko **Dawna Stoppiella** i **Marka Coniglia** ili na Kanađanku **Marie Chouinard**. Svima njima je zajedničko to da različitim kompjutorski kontroliranim instrumentima smještenima na sceni ili na tijelu pokušavaju ono što kazališna grupa "Troika Ranch" objašnjava kao preteču nečega što bi predstavljalo nastavak plesačevog tijela: "Ne samo tijelo, i scena mora plesati". Tijelo aktivira svjetlosna tijela i glazbene sekvence, ili kako to Christian Müller kaže: "Plesač dirigira svojom okolinom". Svojim pokretima plesač uz pomoć elektronike može manipulirati svjetlom i glazbom. To se može izvesti pomoću senzora na podu scene koji, čim ih tijelo plesača zasjeni, šalju određeni signal kompjutoru koji tada aktivira određeni glazbeni signal. Ili, tako da se postavi na plesačevu natkoljenicu gdje mjeri plesačev puls i na čiju vrijednost reagira dajući signal kompjutoru koji već prema povišenom pulsu mijenja glazbene i svjetlosne parametre.

Još bih nešto želio reći u vezi mode koja je nastala iz sveze s kompjutorskom grafikom. **Frederic Flammand** i **Fabrizio Plessi** iz belgijskog grada Charleroi, ili američka umjetnica performancea **Laurie Anderson** sa svojom posljednjom "Nerve Bible" turnejom, vrlo su ponosni na svoje virtualne scenske slike: umjesto materijalnih slika oni pomoću video projektora projiciraju kompjutorski animirane slike. U nekim slučajevima to djeluje zaista upečatljivo, no estetski ne vodi ništa dalje od onoga što je stara umjetnost već dostigla kada je počela na sceni projicirati filmove ili video snimke.

Vratimo se obećanoj budućnosti kompjutora na sceni i primjeru jedne umjetnice, koja zapravo

nema ništa s teatrom. Njezin rad na prvi pogled izgleda kao da se radi o kompjutorski animiranoj scenskoj projekciji, no ipak, **Ulrike Gabriel** uspjela je, koristeći kompjutorske algoritme, vlastiti jezik medija, proizvesti samostalne estetske kvalitete umjesto tradicionalnog kopiranja ili običnog dupliranja.

U prostoru s četiri zida Ulrike Gabriel napravila je performance pod naslovom "Breath", dah, koji sam vidio u sjevernofrancuskome gradiću Maubeuge. Oko struka jedan jazz saksofonist nosi medicinski pojas s finim senzorima kao onima koji služe za pronalaženje bubrežnih kamenaca. Preko pojasa kompjutor registrira i najfinije podražaje disanja. Na zidovima su projicirani četverokuti. Glazbenik udiše, još uvijek apstraktni poligoni postaju četverokuti i mnogokuti, počinju letjeti prema naprijed, prostor se širi. Čini se kao da saksofonist nešto odgađa u svojim plućima. On izdiše, puše. Iz aktualnog disanja i prošlog rada pluća kompjutor postupno komponira sve kompleksnije samostalne slike. Od četverokuta nastaju bizarne ledene kocke, kristalne slike, vrtlozi i brzaci, jedan krajolik od staklenih igala i svjetlucavog udaranja vode koje nastaje prema zakonima tehnike disanja.

Ovdje kompjutor u interakciji s tehnikom disanja saksofonista proizvodi jedan optički krajolik koji se mijenja prema svojim vlastitim algoritmičkim zakonima. Nikako se tu ne radi o slučajnoj operaciji, već o interakciji dvaju jezika: tjelesnog jezika glazbenika i elektroničkog jezika kompjutora. Oni zajedno tvore treći jezik; jezik slike. Takvo međudjelovanje koje je prilično zaglušujuće i pomalo zbunjujuće zapravo ima veze s jednim novim tipom kazališta.

Strukturalna je sličnost između teatra i kompjutora vrlo velika: oba su multimedijske mašine. I jedan i drugi integriraju sliku, zvuk, tekst i tijela u nešto što, od pronalaska medija u prošlome stoljeću, nazivamo *gesamtkunstwerkom*. No nije tako bilo sa svim novim medijima.

Prvi novi medij sa sredine prošlog stoljeća bio je telefon. On zvoni i neka, doslovno virtualna osoba, koju prezentira samo njezin glas, govori kroz slušalicu.

Telefon na pozornici nije bio nikada povezan sa svijetom, dolazio je kao rekvizit i igrao ulogu *deus ex machina*. Jedan poziv, znak za zvono kojeg daje inspicijent, i mijenja se tijek radnje. U drami **Klausa Pohlsa** "Vruće zlato" bankari za sobom vuku prijenosne kompjutore. Iako zaborave neophodni modem, telefonski priključak kompjutera,





Stelarc: Event for Amplified Hands

gospoda doznaju o propasti svoje banke s ekrana svog kompjutora. U teatru su dvosmjerni mediji kao što su telefon ili kompjutor doslovno mašine za proizvođenje prividnosti. Ako neposredno konkuriraju mediju pozornice, ona će od njih učiniti obične patvorine.

Jedva da je otkrivena fotografija kao novi medij pisanja pomoću svjetla, a u teatru se pojavilo prvo električno scensko svjetlo, i nije slučajno da se pojavilo istodobno s pronalaskom fotografske emulzije. Godine 1908. **Edward Gordon Craig** pokušao je tu novu medijsku konkurenciju između fotografije i teatra učiniti produktivnom za teatar. Programatski je pisao: "Glumac promatra život kao što ga vidi fotoaparat, i pokušava proizvesti sliku koja bi trebala dostići razinu fotografije".

Sam pojam nematerijalnog, zahvaljujući Englezu **Williamu Murdochu**, nastaje već 1802. pronalaskom plinskih uređaja. Upravo zbog nematerijalnosti plina, koji je služio za kuhanje i osvjetljavanje, postalo je životno potrebno razlikovati unutrašnje od vanjskog. Napravljeni su sigurnosni spremnici koji su plin učinili nevidljivim, i ponovo, istim intenzitetom, teatar se povlači u sve zatvorenije prostore. Frankfurtski politolog **Dolf Sternberger** napisao je u svezi s tim: "Što se manje svjetla u kazalište pušta izvana, više će se naznačiti iluminiranje u unutrašnjosti. Tek kada su napokon i portiri bili zatvoreni, polikromna uvjerenost u ograđivanje sa svih strana postala je svakodnevna i sada je moglo početi unutrašnje osvjetljavanje koje je značilo nešto drugo i nešto više od same osvjetljenosti".

Dolaskom umjetnosti medija u ovom stoljeću počinje razdoblje "nematerijalnog" osvjetljavanja. Više nije riječ o iluminaciji, već o vizualiziranju. Više ne treba osvijetliti mrak, već nevidljivo, nematerijalno. Novi mediji pomoću kompjutora pokazuju ono što ljudsko oko ne može primijetiti. Ovi su mediji stvaranjem vlastite vrste praznine suprotstavljeni nevidljivome. Oni simuliraju ozonsku rupu ili dijeljenje sumpordioksida koje golim okom nije vidljivo. Ponovo se kao i u 19. stoljeću postavljaju ispod zemlje nove mreže, ovaj put da bismo transportirali velike količine podataka. One unapređuju umreženja nastala pojavom plinovoda, samo novom naredbom: ne zatvarati i ne inscenirati prostore već ih povezivati s cijelim svijetom. Više se od novih medija ne zahtijeva svjetlost već nešto još svjetlije: transparentnost.

Diaprojekcije i film bili su prvi transparentni mediji dok su kasnije video umjetnost i umjetnost kompjutora morali simulirati transparentnost. Pogled na ekran više ne zahtijeva zamračivanje. U skladu s tim, nakon što je Konrad Zuse upotrijebio komputor, moralo se osvijetliti scenu, postati transparentan i pokazati ono što je oku nevidljivo.

To bi, dakle, bio kraj mirnog teatra koji iluminira u mraku. Sada dolazi do toga da je kompjutor - odnosno virtual reality - u stanju proizvesti tehnološku simulaciju u onoj mjeri u kojoj su glumci sposobni predstaviti društvene simulacije i modele.

Dolazi li, dakle, kompjutor na mjesto plesača ili glumca? Ili, ne misli li se već odavno da kompjutor i plesač više ne trebaju biti interaktivni, već da se trebaju međusobno stopiti. Plesač s biočipom? Umjetnik kao Cyborg?

Australski umjetnik **Stelarc**, koji to više ne radi sa čeličnim kukama, već ugrađivanjem čitavih elektroničkih dijelova mašina u svoje tijelo. Mašine i ljudi za Stelarca su naizmjenični paraziti. Sterlac - zapravo mu je ime **Stelios Arkadion** - vjeruje da mašine bez ljudi nemaju smisla, kao i obrnuto, ljudsko bi tijelo bez mašina ostalo potpuno nerazvijeno, ako ne i nesposobno za život. Ovaj četrdesetogodišnjak je uvjeren da je oružje za lov moralo biti izumljeno, jer je čovjek slabiji od svake grabežljivice; čovjekovi pronalasci su po njegovom mišljenju biološki zasnovani: čak je i premošćivanje srca postalo neophodni dio evolucije kada je čovjek naučio preživjeti

unatoč životnom vijeku svog srca.

Proteze, bio to samo čekić kojim bi se pojačala snaga udarca slabe šake, ili robot, jer čovjek nije sposoban uvijek vršiti jedne te iste poslove, postale su bitni dio Stelarcovih domišljatih, u cijelome svijetu poznatih performance-nastupa. On prije svega primjenjuje medicinske proteze i robote. U jednom od svojih zadnjih psycho-cyber performancea, priredio je "Trbušnu skulpturu" uvukavši u svoje tijelo sondu: objekt veličine šake načinjen od plemenitog metala koji je odašiljao svjetlo i zvukove iz unutrašnjosti trbuha.. Stelarc je pred gledateljima progutao zatvorenu kapsulu koja je bila pričvršćena na kabel. Sam Stelarc priznaje: njegov do sada najopasniji performance. Ukoliko bi došlo do oštećenja nekog od unutrašnjih organa, morao bi stići u bolnicu u roku od pet minuta. U samom kabelu bio je ugrađen endoskop kako bi gledatelji mogli vidjeti i čuti zvučni lightshow u njegovoj trbušnoj šupljini, a uz to bila je tu i jedna usisna cijev koja je ispumpavala slinu. Ovom je "Trbušnom skulpturom", smatra Stelarc, po prvi put predstavio umjetnost u unutrašnjosti tijela.

Stelarc je postao poznat po svojoj trećoj ruci pričvršćenoj ispod pazuha, ruci-robotu koja je postala njegov zaštitni znak, a koja se pokreće prenošenjem kontrakcija mišića njegove utrobe i nogu. Ova mehanička ruka može hvatati, držati, ispuštati i podnositi okretanje od 290 stupnjeva. Čak i kada je netko drugi dodiruje, elektronička ruka reagira pomoću taktilnog sustava povratne informacije. Ovu treću ruku, na koju je svatko jednom pomislio - realizirao je Stelarc.

Ovaj čovjek koji se čini pomalo uvrnutim - i koji je već istražio svaki svoj živac i mišić ustanovljujući je li strojno i kompjutorski pogodan i može li pomoću njega pokretati i nešto drugo osim tijela - nije mazohist, već jedan vrlo ljubazan čovjek. U njegovom glasu nema ničeg umišljenog kada kaže da tijelo prijeti da će postati neupotrebljivim, budući da je nakon stoljeća i stoljeća primitivne djelatnosti sada zakoračilo u doba elektroničke ambiente. "Tehnologija, koja nas pokreće," kaže Stelarc, "nije dio prirode, već dio čovjeka. Jedino što joj se ljudsko tijelo još nije prilagodilo"

Brojni gledatelji ovog čovjeka pričvršćenog različitim vijcima, utikačima, endoskopima i elektrodama doživljavaju kao nešto "odbojno". Isto tako njegovi otvoreni "eksperimenti" na druge djeluju čineći ih "napetima", jednostavno zato što ti eksperimenti kao i svaki drugi zahvat u tijelu bude onaj urođeni osjećaj gađenja koji izaziva elektronička medicinska aparatura, koju Stelarc koristi kao "prevoditelja", kao interface: Moždani impulsi, otkucaji srca, puls i kontrakcije mišića ne daju se mjeriti samo elektroničkim putem; njihove se vrijednosti ciljano mogu transformirati u energiju. Elektronički se instrumenti igraju kretanjem mišića (takozvanih "biomuza"), uz pomoć moždanih impulsa možemo daljinski upravljati igračkom.

Ovu novu tehnologiju Stelarc pokušava prenijeti u koreografiju ili bolje: na njegovu radikalnu sliku čovjeka. Koža je čovjekov najveći interface, kaže Stelarc, a živci su mu najmanji osjetni organ. Stelarcovo kidanje kože pomoću kuke i implantata trebalo bi proširiti stare granice: "Još prije 2.000 godina bavio se čovjek psihom i tijelom pokušavajući od njega načiniti oružje ili oruđe. Sada napokon otkrivamo mogućnost proširivanja naših osjetila. Istina je da već dugo gledamo televiziju, ali kada ćemo napokon imati umjetne oči?"

Svladavanje sile teže, letenja i vožnje prostorom bili su rezultati industrijske revolucije. Ona je značila kraj neposredne tjelesnosti. Mi smo ljudi s mozgom koji sjede na motorima, voze se pokretnim stepenicama i u automobilima. Za Stelarca bi samo nazadno porobljavanje tijela bio očekivani rezultat elektroničke revolucije. Neprestano se priča o akumuliranju informacija pomoću kompjutora, no to je samo sporedni učinak. Čovjeku ne treba gomilanje informacija sve dok ne prepravi svoj zastarjeli mozak. Zato treba mijenjati mozak. A to je moguće samo uz pomoć savršenog interfacea, nove tehnologije.

Može biti da se Stelarc u tome prevario i da se cijela njegova kuća od karata ruši. Tehnologija, on i dalje smatra, definira čovjeka, ona nije njegov protivnik, već integralni dio ljudske prirode. Dakle, tehnika mora postati dio ljudskoga tijela. Tada bi se pojavio prvi humunkulus, android, cyborg, umjetni čovjek, najljudskiji od svih ljudi.

Plesač, koji u sebi integrira kompjutor, bio bi prvo biće koje bi informatičku tehnologiju klasičnih medija, očiju i ušiju, vratilo natrag tijelu. Obistinilo bi se ono što je plesač već znao. Tijelo je medij: Tako pretpostavljamo da doba kompjutora još uvijek nije započelo. Nije to zato što estetika kompjutora, koja se može izvesti iz njegova vlastitog jezika kao što ga ima fotografija ili film, još uvijek nije razvijena, ili, kao što je to Facit rekao: jezik mrežnoga povezivanja, koji kompjutor govori kao što ga je govorilo i arhaično čvornato pismo, drukčiji je od linearnog jezika abecede koji je premalo razvijen da bi se danas moglo govoriti o performanceima koji ukazuju na produktivni utjecaj kompjutora na teatar. Možda, s iznimkom Stelarca i Ulrike Gabriel, na pozornici još uvijek ne postoje vidljivi algoritmi.

Izgledi? Ja ovdje usput nešto govorim o novoj kompjutorskoj generaciji, Quantum-Dot-kompjutorima s holografskim memorijama. Postoji li holografski teatar kao na svemirskoj letjelici Enterprise? Tko zna! Sigurno je to da je kompjutoru pridana toliko važnost da ima sve više pokušaja koji se, i kada nisu kompjutorizirani, poigravaju algoritamskim principom igre što, kao i kod plesa, nije zakon drame. To me jako veseli. Puno hvala.

Arnd Wesemann urednik je uglednog njemačkog časopisa Ballett Internazional/Tanz Aktuell i stalni suradnik Frakcije.

Summary

In the not so distant future, when the computer technique and the theatre will become a unique media, the body of the performer will be exchanged for the digital surrogate - the cyborg. There is a history of writing and creation which is corespondent to the very logic of computer. Arnd Wesseman is analysing this identity and writes about the presence of the high technology in the processes of the art production, and also within the very body of the artist. The example of that kind of incorporation is STELARC, who claims the technology to be a part of the Man, only a human body is not yet properly adjusted to it.



Piše: **Jurica Pavičić**

FILM PRED REVOLUCIJOM

Brak računala i filma nije nikakva novost. Kao pomoćna tehnika u službi brže i jeftinije animacije kompjutori su u crtani film ušli pred više od dvadeset godina. Prvi znatnim dijelom računalno proizvedeni repertoarni film star je desetljeće i pol: riječ je o *Tronu*, igrano-animiranoj mješavini iz 1982. koja u svoja vremena nije postigla osobit uspjeh, ali je prvi put odškrinula vrata u mogućnosti virtuelne stvarnosti na velikom ekranu. Sprega informatike i kinematografske industrije na području posebnih efekata i trikova sredinom je osamdesetih već bila notorna činjenica. Filmovi poput **Cameronovih** *Abyss* i *Terminator 2*, *Legend* **Ridleya Scotta**, *Hook* **Stevena Spielberga** svjedoče da je između 1985. i 1990. prva "računalska revolucija" na filmu bila izvedena. To razdoblje - kasnih osamdesetih i početka devedesetih - razdoblje je kad je skovan i posprdno-agresivni termin *Silywood*, križanac silikonske doline i Hollywooda. Riječ *Silly* bez sumnje ulazi u polje konotacija naziva Silywood: brak visokoproračunskog filma i računalnih efekata otprve je doživljavan kao pobjeda vašarskih trikova i zaglupljujuća kultura za budale.

U prvom je razdoblju efekt kompjutorizacije na filmu mogao izazivati antipatiju. Njegove su poetičko-ekonomske karakteristike duboko imperijalne. S jedne strane, digitalni i računalni efekti postali su oruđe podjetinjenog, besproblemskog Hollywooda velikih studija osamdesetih. Ako su osamdesete bile desetljeće konfekcijskih hitova za omladinsku publiku i desetljeće u kojem je svatko htio reciklirati Spielbergovu recepturu - onda su kompjutori uvelike davali goriva takvim težnjama.

Drugi efekt Silywooda osamdesetih bila je rekompozicija žanrovskog sustava. Ni u jednom desetljeću komercijalnog filma - čak možda ni u pedesetima - različiti žanrovi fantastike nisu toliko dominirali i toliko potisnuli na rub standardne kraljevske komercijalne žanrove poput triler, vesterna ili melodrame. Osamdesete su bile desetljeće fantastike u rasponu od SF-a, preko mača i magije, filmovanih bajki, pa do stiliziranog *fantasyja*. Jedan od razloga tom trendu bile su i neslućene mogućnosti kompjutorskih trikova na području fantastike. Računala u prvoj fazi Silywooda služe tvorbi heterotopske fantastike, čudovišta, svemiraca i fantastičnih životinja, imaginarnih krajolika i interijera, ukratko: ne-realističnih aktanata i prostora. Za majstore specijalnih efekata kudikamo je manji problem napraviti čudovište materijalizirano od vode - kao u *Abyssu* - nego, recimo, najobičnijeg psa. Područje fantastike osamdesetih se nadavalo kao očiglednije polje primjene računala. "Naturalizam", isticat će nekoliko godina kasnije autor posebnih efekata *Jurskog parka* **Michael Backes**, "bio je nešto puno, puno teže".

Mogućnosti uključivanja likova umrlih glumaca ili elemenata starih filmova u novi, virtuelni sklop nisu još masovno korištene, no uskoro će biti, što će biti izazov današnjem definiranju autorskih prava

Treći popratni rezultat Silywooda osamdesetih bio je snažene monopolističke i imperijalne moći šest ili sedam velikih studija. Iz današnje optike - kada samo jedna neovisna etiketa ima u 1997. više nominacija za Oscara nego sve *majors* tvrtke zajedno - gotovo da smo i zaboravili potpunu materijalnu i kreativnu prevlast holivudskih velikih kuća u osamdesetima. Jedan od stupova te prevlasti bila je tehnologija

posebnih efekata. Hollywood ih je jedini imao i jedini mogao platiti što ga je činilo nedosežnim za bilo koju konkurenciju na području visokobudžetskog spektakla za obiteljsku publiku. Negdje sredinom prve polovice devedesetih stvari se počinju iz korijena mijenjati. Zamašnjak promjena je dakako sam razvoj tehnologije koja postaje sve jeftinija i sve uvjerljivija u izvedbi. Oko 1993. i 1994. događaju se dva kopernikanska obrata u domeni Silywooda. Prvo: pad cijena tehnologije čini je sve dostupnijom, tako da ona postaje čimbenik demokratičnosti, a ne monopola. Drugo: sve bolji efekti i mjena filmskih moda čine da glavno područje uporabe računala više nije fantastika već naturalistička *suspension of disbelief*. Pojeftinjenje efekata učinilo je da oni postanu dostupni off-Hollywoodu i Europi. Štoviše: oni su omogućili filmovima srednjeg budžeta da tvorbom virtuelne stvarnosti ostvare ono što je do tada bilo povlastica velikih studija: masovke s tisućama statista, rekonstrukcije povijesnih lokacija ili fantastičnih prostora. *Virtual Reality* postala je tako faktor slamanja monopola.

Godina 1994. donijela je nekoliko naslova koji su na spektakularan način skrenuli pozornost na mogućnosti virtuelne stvarnosti na filmu. Prvi je - dakako - *Jurski park* - film koji je i doslovno prijelaz od fantastike osamdesetih s čudovištima i zmajevima na *suspension of disbelief* devedesetih: između zmaja i psa međukorak je bio prethistorijski gmaz. Drugi je bio *Forrest Gump* u kojem su majstori efekata inkorporirali tijelo glumca (**Tom Hanks**) u dokumentarne snimke predsjedničkih prijama Johna Kennedyja i Richarda Nixona. Suvremeno tijelo umetnuto je u arhivski film. Oprečan postupak nalazimo u filmu *The Crow (Vrana)*, filmu iz iste godine koji je možda ponajviše uzbudio javnost i izazvao po prvi put etičke rasprave oko virtuelne stvarnosti. Glavni glumac filma **Brandon Lee** gine tjedan dana prije završetka snimanja na setu od zalutalog metka. Majstori specijalnih efekata su koristeći njegove fotografije

Forrest Gump



Eco tvrdi da će film u eri digitalne manipulacije izgubiti svoj suštinski realizam generiran iz fotografije i postati - prelaskom iz analognog u digitalno - potpuno istovjetan animaciji: dakle, sasvim nevjerodostojan, fantastičan i arealističan













i snimljeni materijal sintetizirali glumčevo tijelo u preostalim kadrovima filma. Prvi se put postavilo pitanje je li - u konačnici - moguć i film u kojem će **Mel Gibson** zavoditi **Gretu Garbo**?

Od sredine devedesetih udio digitalno obrađivanih scena u minutaži samo raste. U famoznom *Jurskom parku* one su zapremale svega trinaest minuta. U *Casperu* četverostruko više. Napokon, tijekom 1995. dočekali smo i prvi potpuno računalni film: *Toy Story* pisca i kompjutorskog eksperta **Guya Lassetera**. Mnogi filmski djelatnici o tom razvoju misle isto što i francuski specijalist za efekte **Christian Guillon** koji kaže: *idućih pet godina bit će odlučujućih. Duboko sam uvjeren da se film nalazi pred revolucijom koja nadilazi važnošću onu pojave boje i može se usporediti s onom pojave zvuka.*

Brojne su tipične uporabe računalnih posebnih efekata u suvremenom filmu. Prva je tvorba masa i gomila koje bi zahtijevale desetke tisuća statista a koje se kompjutorski rješavaju multipliciranjem manje skupine statista. Druga je pridodavanje atmosferskih efekata kadru: kiše (*Jurski park*), vrelog zraka (*True Lies*), vjetra, pare i slično. Treća je tvorba eksterijera: njujorških ulica oko 1900. (**Scorseseovo** *Doba nevinosti*), renesansne doline Loire (*Kraljica Margot*) ili potresom sravnjena Los Angelesa (*Escape from L.A.*). Četvrta je tvorba opasnih prizora a bez riskiranja života glumaca ili kaskadera: scene padanja s nebodera ili klisura iz oštrih gornjih rakursa preplavile su suvremeni film. Peta tipična upotreba je izmotavanje pred cenzurom: u *My Father Hero* računalno je produžen bikini maloljetne junakinje. Šesta je virtuelna "dorada" tijela junaka: dometanje invaliditeta (*Forrest Gump*), deformacija ili fantastičnih preobrazbi. Napokon - računala se upotrebljavaju za rekontekstualizaciju junakova tijela - smještanje u inovremeni ili inoprostorni ambijent: arhivski film, ili tek jednostavnu pustinju i džunglu. Ni jedna od ovih funkcija nije bitno fantastična: uglavnom im je svrha ekstremni naturalizam. Kod virtuelne stvarnosti naglasak je ovdje na stvarnosti.

Zaprepašćujući bum virtuelne stvarnosti na filmu izazvao je iste te 1994. i pozornost kritike i estetičara. Te je godine na Mostri u Veneciji održan i skup tehničara, estetičara i redatelja posvećen novim tehnologijama na filmu. Bio je naslovljen "Za i protiv", a intoniran je bio "protiv": tradicionalno nesklon tehnološkim novotarijama, autorski se film protivi promjenama.

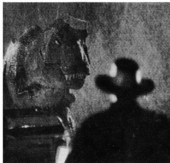
Postoji nekoliko katastrofičnih scenarija glede budućnosti braka tehnologije i filma. Prvi je da će film postati zarobljenik tehnokrata usmjerenih zabavi, a da će autori ispasti s broda. Takav je stav teško braniti. Ne samo zato

što tehnologije već sad imaju demokratizirajuću funkciju, već i zato što su svi izumi u filmu isprva bili tehnokratski monopol, da bi postali zamašnjak kreativnoj kombinatorici. Film je sam nastao kao sajmišni trik. Zvuk je u vrijeme kad se pojavio dočekan - pa i od prvokategornika filmologije poput **Bele Balasza** - kao barbarstvo. Isprva je pojednostavnio i trivijalizirao suptilnu mrežu kodova nijemog filma. No već naraštaj **Forda** i **Claira** usvaja zvuk kao suptilno sredstvo usložnjavanja filmskog jezika. Drugi je prigovor etički, i on je iz perspektive odnosa virtualnog i tjelesnog možda najzanimljiviji. Riječ je o redefiniranju autorskih prava. Mogućnosti uključivanja likova umrlih glumaca ili elemenata starih filmova u novi, virtualni sklop nisu još masovno korištene, no uskoro će biti, što će biti izazov današnjem definiranju autorskih prava. Nove, prerađene verzije starih filmova već su pred nama: svijet je pratio fantastičan uspjeh "popravljene" verzije **Lucasovih** *Ratova zvijezda*, i stara rasprava o etičnosti koloriranja crno-bijelih filmova pred novom pojavom postaje smiješna i blijeda. Sasvim je zamisliva invazija kompjutorski "popravljenih" *Casablanci, Trećih čovjeka, Malteških sokola* ili *Tragača*, što je posve nov izazov konceptu filmskog djela. Treći tipični prigovor jest da će u budućnosti film razvojem tehnologije izgubiti svoju autonomiju. Mnoge filmaše hvata panika pred budućom amalgamiranom, integralnom industrijom zabave koja će uključivati film, video, TV, računalne igrice, interaktivne medije i objedinjavati ih u dominantni, interaktivni medij zabave temeljen na virtualnoj stvarnosti i posredovan malim ekranom. Film tu daje "sirovinu": priče, glumačka lica i fotografsku sliku. Brojni glumci - uostalom i **Edita Majić** - već danas glume u igricama. Isprepletenost sižea u supkulturi banalno je poznata činjenica: uz obilje filmskih sižea u igrama, pratimo i rast broja filmova po igricama - recimo, *Mortal Combat*. Hoće li film biti utopljen u megamedij? Dakako, kao kinematografski

Jurski park



proizvod ne, jer tehnološka načela projekcije ne dopuštaju interaktivu. Strah da će sama kino-projekcija postati marginalni suputnik multimediji suvišan je: ona to već jest. Čak i u loše videoficiranoj Hrvatskoj, napokon, preko 60% utrška filma dolazi s malog ekrana, a multimedija u nas nije ni na pragu. Sudionik spomenutog venecijanskog skupa iz 1994. bio je, među ostalima, i glasoviti semiolog **Umberto Eco**. Na tom seminaru on je bio kritičan prema čestoj europskoj tehnofobiji. Inzistirao je osobito na tome da područje multimedije, interaktive i hiperteksta nije smrt konceptu umjetničkog djela već novi prostor fascinantne dvosmjerne komunikacije u kojem će proces čitanja ili konzumiranja filma - kao u najluđem Barthesovom snu - biti slobodni kreativni čin. Čitati ili gledati će u budućnosti drži Eco - biti proces nalik na onaj glazbenika koji u *jam sessionu* improvizira na zadanu temu.
Eco, međutim, u razvoju računalnog filmskog trika vidi jednu sasvim drugu, neočigledniju pogibelj: da će doći do slamanja "ontološkog realizma" filma temeljenog na fotografskoj slici. Dobro je poznato da je negdje od pedesetih godina čitava filmska teorija bila pod dubokim utjecajem **Sigfrieda Kracauera** i njegovog razmišljanja o "ontološkom realizmu" filma i filmskim bazičnim afinitetima prema nepriređenom, slučajnom i dokumentarnom. Cijela velika revolucija koja se u filmu dogodila između 1955. i 1965. zasnivala se na pomalo mističnom gledanju na filmski realizam, utemeljen u analognom i dokumentarnom mediju fotografije. Prosječni filmofil-purist oko 1970. smatrao je stilizaciju i anaturalizam jednostavno nečim teatralnim, stranim filmu, ukratko -lošim ukusom. Stilska mjena počinje u osamdesetima, i danas je na špici. Brojne autorske vedete osamdesetih (u rasponu od **Greenawaya** do **Tima Burtona**, francuskog neobaroka ili **Lyncha**) temelje se na izrazitom anti-realizmu, stilizaciji i heterotopskoj fantastici. U devedesetima na tom društvu valja dopisati **Dannya Boylea**, **Srđana Dragojevića**, **Jeuneta** i **Caroa**. Ono što je u posljednjem desetljeću bilo stilska revizija - vjerojatno inspirirana video-kulturom, u budućnosti bi moglo postati revizija filmskog medija u njegovoj srži. Tu se uključujemo u Ecovo razmatranje: on tvrdi, naime, da će film u eri digitalne manipulacije izgubiti svoj suštinski realizam generiran iz fotografije i postati - prelaskom iz analognog u digitalno - potpuno istovjetan animaciji: dakle, sasvim nevjerodostojan, fantastičan i arealističan. Odnos "starog" i "novog" filma bit će kao odnos fotografije i crteža: fotografija je u svijesti gledatelja uvijek nešto jednokratno i dokumentarno.
U filmu su, kaže Eco, zbog njegove fotografske prirode, nasilje, ili katastrofa, ili fizički poduhvat fascinantni i dojmljivi. U digitalnoj epohi više neće biti tako: nasilje u kakvom **Stalloneovom** hitu bit će "strašno" koliko i Jerryjevo mrcvarenje Toma. "Ne bi me iznenadilo", zaključuje Eco, "kad bi se za deset ili dvadeset godina filmovi reklamirali sloganom *Snimano bez kompjutorskih efekata*!".
Tijelo će na platnu redefinirati svoj status. Scorsese i **De Niro** mogli su još početkom osamdesetih zaprepastiti publiku time što se De Niro za ulogu Jakea La Motte u *Raging Bullu* udebljao dvadeset kilograma. Jer: tijelo na platnu, snimljeno tijelo, bilo je njegovo. Već danas bi *Pobješnjeli bik* prošao kudikamo manje zapaženo. Već sutra, De Nirova podbuhla tjelesnost ne bi nikoga obvezivala. Ugovor - mogli bi ga nazvati "fotografskim" ili "dokumentarnim" ugovorom - raskinut je.



Jurica Pavičić je kazališni kritičar iz Splita.

Summary

The eighties were the beginning of the Sillywood - the term that describes the excessive use of the computers in the movie production. The nineties are transferring that procedure from the SF movies to the area of naturalistic reproduction of the world. The increase of the every day use of the computer technique and her further development are threatening the autonomy of the movie media, forcing us to ask the ethical question of the possibilities to manipulate the real world using the virtual reality.

MODERNI PRIMITIVAC

Ako je nešto prihvaćeno kao lijepo, nije važno koliko je to intenzivno na vašem tijelu, nije bitno da to nešto u vašem tijelu može izazvati karcinom ili da ga tijelo može odbaciti. Tako je to u društvu gdje vlada kultura lijepoga

Razgovarali:
Agata Juniku i Goran Sergej Pristaš



Bivši pentekostalni propovjednik i ex-junkie, Ron Athey, gostovat će ove godine na Eurokazu. U svojim performansima Athey isključivo vlastitim tjelesnim iskustvom istražuje erotičnost i suvremene oblike žrtvovanja u odnosu spram ovisnosti, manipulacije tijelom i AIDS-a. Razgovor je snimljen tijekom Atheyevog kratkog boravka u Zagrebu.

Postoji li posebna priča tijela koju koristite u performansima?

Ron Athey: Da. Mislim da postoji čitava skala razloga zbog kojih ljudi koriste tijelo da bi izrazili nešto. Bilo to dobro ili loše. U mnogo slučajeva inicijalni su razlozi frustracije ili nesposobnost komuniciranja. Sjećam se, ja sam kao dijete bio jako frustriran. Tada sam se prvi puta počeo rezati i bosti. Neki razlozi su jednostavni, kao na primjer fascinacija znanošću. Sjećam se da sam kao jako mali rezao sestrine prste britvicom samo da bih vidio što je iznutra. Ono što nas sputava da činimo to je ideja tijela kao svetog, odnosno praznovjerje tipa "ako se igraš s tijelom umrijet ćeš ili ćeš se uništiti". Svakako, mnoge religije imaju stigme u vezi destruktivnosti. I društvo također smatra luđacima ljude koji rade takve stvari na svojim tijelima.

Hoćete reći da se manifestacije tijela nepotrebno poistovjećuju s manifestacijama duha?

R. Athey: Svakako, postaje izopačeno kada se govori o duhovnosti kao nečemu čemu se tijelo prilagođava, kao što se to sada događa u slučaju cyber seksa. Jer, ako nema tijela, na što se fokusirate kada gledate u ekran? Sve te cyber-seks instalacije postale su potpuno dosadne. Nešto konceptualno najbliže cyber-seksu što sam do sada vidio je **Mercel Li** odnosno **Antonio Rocca** i to ne u nečem što je seksualno, već je potencijalno seksualno. Vi, kao gledatelj, kliknete mišem i onda komadi metala počinju tresti njegovu guzicu i još imate video ekran na kojem se prikazuje on koji sam sebe rađa kroz svoju guzicu. To je negdje naznaka onoga što bi cyber-seks mogao biti; kontroliranje tijela, ali zapravo bez tijela, sve je to samo ideja koja i nije baš jako seksi. Ako to primijenite na duhovnost, opet morate početi s tijelom. Ako je to joga, počinjete s tijelom, činite nešto s tijelom da biste postigli nešto mentalno - na neki način se morate prisiliti na ograničenje ili se morate isključiti, zatvoriti, što je još uvijek fizički čin.

Rekli ste da je Vaš rad povezan s Vašom religijom. Možete li objasniti što je to "Vaša religija"?

R. Athey: Moja religija temelji se na kršćanstvu i protestantizmu. Moj rad se temelji na kazalištu, ali uzimajući ga svugdje gdje osjećate da ga treba uzeti. Moja obitelj i ja, mi se molimo mrtvim ljudima, gledamo u kristalne kugle, bavimo se automatskim pisanjem, plesom u duhu...To nema nikakve veze s bilo kojom drugom protestantskom religijom. Tako je i s mojim kazališnim radom - ako mislim da će nešto odgovarati nečemu na stageu, onda nema ograničenja, nema tradicije, ne postavlja se pitanje treba li nešto raditi ili ne. Riječ je o etabliranom formatu učenja kako disciplinirati tijelo, kako disciplinirati glas, dis-

ciplinirati fokus da bi performans funkcionirao.

Poimanja tijela kao ograničenja povezana su s ranokršćanskim mističkim idejama. Referirate li se u svom radu na neke konkretne spise mistika?

R. Athey: Da, za inspiraciju čitam Bibliju. Naročito tekstove iz Apokalipse, i Ezekiela, jer su vrlo psihodelični. Ja nisam odgojen kao katolik, ali ekstremne latinoameričke i rane evropske interpretacije penata smatram fascinantnima.

Sve te mističke vježbe su intimne. Zašto Vam treba publika?

R. Athey: Mistici također imaju publiku. Imaju svoje sljedbenike. Naravno da trebam publiku, ne režem sam sebe bez veze. Uzimam nešto što je bilo moje, privatno, i činim to javnim, što čini mi se, radi mnogo umjetnika. Rad je dizajniran za publiku. Da se radi u privatnosti, rad bi možda bio isto tako naporan, ali ne bi težio ukrštanju, ispreplетanju linija identiteta. Također mislim da publika daje ili može dati moć ritualu. To je recimo nešto što potječe od religije.

Politika tijela uvijek se smatra vrstom socijalne politike. Može li se Vaš rad približiti socijalnom kriticizmu?

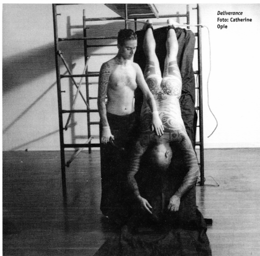
R. Athey: Možda, jer okolina u kojoj živim mi je pomogla. Živimo u hipokriziji gdje je u redu imati lažne grudi ili lažnu kožu, ali probadanje je odvratno. Vječno imate ono "ovo je lijepo, a ovo nije". Ako je nešto prihvaćeno kao lijepo, nije važno koliko je to intenzivno na vašem tijelu, nije bitno da to nešto u vašem tijelu može izazvati karcinom ili da ga tijelo može odbaciti. Tako je to u društvu gdje vlada kultura lijepoga. Te stvari su jako uznemiravajuće i događaju se u isto vrijeme kada i *moderni primitivci* kao pobunjenički pokret, kao potraga za novim identitetom. Znam užasno puno ljudi koji koriste steroide u opsesiji da budu apsolutno savršeni.

Vaše tijelo na neki je način teritorij Vašeg rada, Vaše umjetničko okruženje. S druge strane, postoje umjetnici, ljudi iz kulturnog konteksta, kao Madonna na primjer, kojima je tijelo također područje njihova rada. Možete li usporediti ta dva koncepta tijela?

R. Athey: S jedne strane, mislim da je **Madonna** samo pop kultura, a s druge strane, mislim da se doista otisnula vrlo daleko. Svidjela mi se jako njena knjiga "Sex" - stavila je u tu knjigu sve fantazije koje je ikada imala. Meni to nije velika stvar, ali za svijet jest. Isto kao i to da se usudila roditi dijete sa žigolom i ne udati se za njega. I učinila je to samo



Moderni primitivizam se rasprostranio u Americi jer tamo zapravo nema pravog kulturnog identiteta. Posebno među bijelcima - većina ih ne zna svoju kulturnu pozadinu, oni su mješavina tisuće evropskih rasa i nešto indijanskih i afričkih



Deliverance
Foto: Catherine Opie

zato što je on prekrasan.

Objasnite nam ideju modernih primitivaca. Kakva je to vrsta pokreta?

R. Athey: Moderni primitivizam je prepoznat kao vrsta fenomena. U cijelom svijetu, sve vrste osoba počele su prakticirati primitivne rituale, bez obzira na njihovu pozadinu - bio to mazohizam, orgije, tetovaža ili pak određena muzika - što se smatralo najspontanijim. Pokret je definitivno artikulirao **Fakir Musafar** koji je to prakticirao na vjerojatno najviše definiran način, koristeći National Geographic kao Bibliju, tražeći nešto što kršćanstvo ni većina zapadnih religija više nikome nije davala. Moderni primitivizam se rasprostranio u Americi jer tamo zapravo nema pravog kulturnog identiteta. Posebno među bijelcima - većina ih ne zna svoju kulturnu pozadinu, oni su mješavina tisuće evropskih rasa i nešto indijanskih i afričkih. Nakon nekoliko generacija homogeniziranog identiteta koji je počeo 50-ih godina, možda je to bila neka vrsta egzodofilije. No, velika je skala između traženja duhovnosti i nečega što je postalo gotovo drukčija forma fetišizma, kao što je recimo razgledavanje egzotičnih kultura, uzimanje najljepšeg komada nakita ili obilježavanja tijela. Moderni primitivci su samo druga forma postmodernog izraza. Isto tako je i s medijima i mainstream konzumiranjem stvari prije nego što se razviju. Na primjer, čak je i Madonna bila moderni primitivac prve dvije minute. **Jean Paul Gaultier** koristi primitivne modele i to je sad svugdje - možete kupiti majicu modernih primitivaca u dućanima za 1 penny. Tako je i na muzičkoj sceni. Stvari postaju jeftine i doista brze. **Nirvana** i *grunge* pokret su bili pokušaj bijega od *white trash* omladine na sjeverozapadnoj obali Amerike i dvije godine kasnije klubovi u New Yorku imali su grunge-nights koje su posjećivali ljudi u skupoj odjeći koji su bili stotinama milja od prve ideje. To je jednostavno vrijeme u kojemu se mašina nikada ne može zasititi.

Odražavaju li Vaše tetovaže zapravo intenciju simboličkog rasprostiranja tijela izvan vidljivih granica tijela?

R. Athey: Mislim da je obrnuto. Tetoviranje definira granice vašeg tijela i veže ga. Tetovaža oscilira od simboličkog čina do revolucionarstva. Kako god da počnete, postanete opsesivni za nastavljanjem dekoracija - to postaje neka vrsta plemenskog poriva. Nakon nekog vremena, više ne možete vidjeti potpuni sraz tetovaža koje imate. Ja zaboravljam da sam tetoviran, a ljudi govore "ah, k'o polu-crnac si". Tako je sa svime što sili i što počinješ graditi - jednostavno pratiš neki poriv.

U opisivanju svoga rada, koristite pojam kazališta. Performans je jedinstven, a s druge strane, Vi ponavljate svoje performanse. A oni su, na neki drugi način, opet jedinstveni jer ne možete, na primjer, sami sebe rezati dva put na isti način. Što Vaš rad čini bližim kazalištu nego umjetnosti performansa?

R. Athey: Vjerojatno nastojim to odrediti u terminima teškoće produkcije odnosno komplikacija koje ona izaziva. Ja nisam drama i nikada to neću biti, dakle nisam pravo kazalište. Ali, mislim da se performans rasplinuo u korištenje mikrofona na stalku posljednjih 10 godina, što je depresivno. Komedija je komedija, čitanje poezije je čitanje poezije, a performans je došao iz vizualnih umjetnosti. On nije nužno zabavnjačka forma. Ja definitivno pokušavam stvoriti neku vrstu kohezivne priče ili stava, a ne koncept. Bit umjetnosti performansa je učiniti koncept jasnim, na bilo koji način. Ali, kada dođete do faze da trebate tri dana tehničke podrške da biste ga učinili jasnim, onda ste već ušli u kazalište. A u kazalištu je teško raditi sam. Trebate najmanje 10 ljudi. A to onda više nije ono što mi pada na pamet kada mislim o umjetnosti performansa. Ja volim jednostavnost umjetnosti performansa. Kao što sam recimo vidio u skoro 2 milijuna dolara vrijednoj produkciji **Pine**

Bausch u L.A. - neke stvari su tako jednostavne: izlazi čovjek u odijelu, vuče plastičnu vrećicu, napune tu vrećicu vodom, on u isto vrijeme stvara mjehuriće u vodi i izlazi sa stageа. To košta 50 centi i zahtijeva jednog glumca koji može zadržati dah 60 sekundi. Ponekad su stvari koje izazivaju divljenje tako jednostavne ili smješne.

Vaš rad je ekspresija Vas samog. Što je sa ostalim izvođačima?

R. Athey: Ja pišem sav materijal i on se svakako temelji na ljudima koji igraju. **Darrol Carlten** je, na primjer, jako crn Afrikanac težak 300 funti i ima ogrebotine posvuda - mnoge sam ja napravio, ali ih je i on sam radio. Ako počnete promatrati u arhetipovima, on je sve - on je crna mumija, on je haitski svećenik, on igra toliko mnogo uloga u mojim djelima - povijesnih ličnosti, duhovnih moćnih figura. Imati njega u postavi znači bogatstvo karaktera u koje ga se može usmjeriti. Da njega nema, teško da bi ga itko i približno mogao zamijeniti.

Sada igrate Deliverance. ***Možete li ukratko opisati predstavu?***

R. Athey: *Deliverance* je izašla toliko duboko iz moje glave. Mislim da sam se čak iscrpio jako izvrgavao opasnosti radeći *Deliverance*, čak do te mjere da sam prestao koristiti neke trikove. Osim toga, mislim da sam počeo ulaziti u okolinu koristeći više pokreta, više ambijentalnog zvuka, produžavajući scene probadanja ili izrezivanja na 20 minuta, umjesto pet. Mada produžavanje scena meni predstavlja goleme teškoće, čini mi se da komad to zahtijeva jer je introspektivan. Ja se mogu braniti time da kažem da sam ateist i da nema boga, ali kada pogledam iza sebe ili, ako hoćete, gledam realno, pitam se što ja to stalno tražim, zašto sam ja ritualist, zašto konstantno pokušavam od života dobiti nešto više od usrane egzistencijalne realnosti u kojoj se ustajemo, idemo na posao, idemo doma. Mnogo je solidnije od toga gledati što doista znači živjeti sa HIV virusom 10 godina, koliko krivnje i srama ima u tome, tu su i pitanja mojih ovisnosti kao recimo moja ovisnost o seksu, što time skrivam zapravo, i koja je vrsta srama i prkosa u tome, što ja to ublažavam. Pripremio sam sebe na neku vrstu gotovo prkosa - kao da želim reći "možete me osuđivati, ali ja znam sve te stvari o sebi, pa što će vam to dobro donijeti?". Postavljam si, dakle, pitanja koja bi si svi morali postaviti o sebi. Neki ljudi se trebaju pitati zašto piju alkohol svaku noć, zašto puše tri kutije cigareta, što to ublažavaju. *Deliverance* je predstava o okrutnosti i ogoljenosti. Ja ne pijem i ne pušim, ali nalazim sebe u hrani i seksom pokušavam izbjeći neke stvari. U predstavi također prkosim pritiscima koji se vrše na ljude. Živimo u vremenu u kojem neki ljudi žele odlučivati za vas. A neke odluke su strašne. Na primjer, vi imate već cijele generacije ljudi koje nikada nisu imale seksualni odnos bez prezervativa. Ali, oni još uvijek imaju izbor da održavaju seksualne odnose bez prezervativa. Samo, moraju znati da mogu dobiti AIDS, hepatitis i čitav niz bolesti. Bolest više nije ograničena samo na homoseksualce i narkomane, već pogađa svakoga. U isto vrijeme, ljudi koji već jesu zaraženi imaju neke slobode. A nitko na primjer nikada nije napisao da možda zaraženi ljudi međusobno mogu imati seksualne odnose bez zaštitnih sredstava jer nema dokaza koliko je intenzivna reinfekcija. Spekulacije su bile zasnovane na ničemu. Uvijek imate taj preosjetljiv, odviše pedantan moral koji mijenja stvari. Nešto od toga je uključeno u mojim predstavama. Na primjer, prva stvar koju sam napravio u vezi nesigurnog seksa je ševa šakom. Kako šaka nekome može donijeti AIDS? Ali samo zato što je to radikalni seks, vrlo ga je lako, s obzirom na to da ga prakticiraju uglavnom homoseksualci, staviti na listu. Ukratko, pokušavam se, dakle, ogoliti sa svih strana u svojim predstavama.

Izaziva li predstava u publici tužne osjećaje prema stvarnom Ronu Atheyu, ne onom na stageu. Misle li ljudi o Vama ne samo kao o izvođaču već kao i o HIV pozitivnom čovjeku, i ako predstava

Foto: Mare Milin



U neku ruku, možda sam sretan što sam imao priliku dobro razmisliti o svom životu prije nego što je završio, umjesto da se uklopim u uloge koje vam život daje

proizvodi te osjećaje, volite li to?

R. Athey: Često se iznenadim koliko tuge proizvede ta predstava. Ljudi misle kako sam napravio svoj vlastiti sprovod. Čini mi se da ogoljujem dramu vezanu uz svoju bolest. Ja sam HIV pozitivan već 10 godina, puno sam od tada napravio i još uvijek sam zdrav. U neku ruku, možda sam sretan što sam imao priliku dobro razmisliti o svom životu prije nego što je završio, umjesto da se uklopim u uloge koje vam život daje. Mnogi ljudi uopće ne razmišljaju o svojim ulogama i pristaju li im one. Mislim da u *Deliverance* ima krasnih duhovnih pitanja o kojima, nadam se, ljudi razmišljaju. Što je to liječenje, što je poniznost? Koja je shvrha grandioznosti?

Je li se promijenio Vaš odnos prema tijelu nakon što ste saznali da ste HIV pozitivni?

R. Athey: Teško pitanje. Jer, i prije nego što sam se testirao na HIV pozitivnost, prestao sam uzimati droge. Tada sam upravo izlazio iz vrlo auto-destruktivne zamke ovisnosti od heroina. Bio sam u srednjim 20-im godnama, u takozvanom post-mladenačkom strahu od svega. Često se pitam koliko to što ja sada mislim ima veze s odvikavanjem, koliko s odrastanjem, a koliko sa suočavanjem s vlastitom smrtnošću i načinom na koji sam se samoodgajao.

Radite li na nekom novom projektu?

R. Athey: Puno sam rada uložio u *Deliverance* do sada i imam još nekoliko mjeseci restrukturiranja ovog komada. Radim na nekim video projektima i radim puno pisanih projekata koji će izaći u antologijama. Nisam još spreman za novu predstavu. Radit ću *Deliverance* još jednu godinu. Zbog toga i jesam tako dugo na turnejama. Zbog prirode posla, prirode umjetnosti i činjenice da nema financiranja, nisam nikada napravio predstavu unutar kazališta. To se događa u mojoj spavaćoj sobi i seli se u galeriju, rad na jednoj sceni je work in progress. Dan bez umjetnosti je poseban događaj, ali nikada me nitko nije financirao da bih mogao imati cijelu skupinu u svom kazalištu, gdje bih isprobavao stvari. To na neki način usporava proces. Ne znam, nikada nisam radio drukčije pa i ne znam neki drugi način. Treba mi godinu do dvije da završim predstavu.

RON ATHEY

Ron Athey is an American performance artist who will visit this year's EUROKAZ (within the Body Art programme), showing his performance called Deliverance. In his performances, Athey exposes himself to the auto-destructive procedures, such as cutting and stinging himself, with the main object of showing the cruelty of the society to the Man. Physical auto-destruction and ritual procedures are the part of the much wider phenomenon called "the modern primitivism", to which Ron Athey's work is surely attached.

TIJELO KAO KNJIGA ISPISANA ŽILETOM

Piše: **Delimir Rešicki**
Snimio: **Zoran Jaćimović**

Satan Panonski

Rockerska autodestrukcija je oduvijek bila *poruka* podjednako upućena kako roditeljskoj, materijalističkoj kulturi i njenoj, ovoj ili onoj, uvijek represivnoj ideologiji, a tako i vlastitoj publici

Razmišljaj o jednoj rockerskoj, "scenskoj" autodestrukciji

Rock'n'roll je oduvijek podrazumijevao popriličnu količinu svjetonazorske i svake ine buntovne (auto)destrukcije. "Izvedene" kako na samome stageu, tako i u životu, jer rock'n'roll i nije ništa drugo negoli pokušaj potpunoga izjednačavanja i jednoga i drugoga, bez obzira na one koncepte i tipove rockerske "artificijelnosti" koji su nastojali potpuno odvojiti nečiji život od njegove "scenske pojave". Pod malo prije spomenutim nikako ne treba podrazumijevati, primjerice, **Davida Bowieja** ili pak **Briana Ferrya**, jer je Bowie, kada je bio Ziggy, bio Ziggy Stardust i u stvarnom životu, isto tako kao što je Ferry i u stvarnosti uvijek bio sofisticirani camp-ljubavnik, da ne napišem (medijski) žigolo, nego "umjetnike" i "rockere" poput onih iz grupe Kiss, ili pak domaće, grozomorne, kostimirane "postapokaliptičare" iz Atomskog skloništa u njihovoj prvoj (kao uostalom i drugoj i trećoj fazi), kada su za nastupe oblačili poderane, ali čiste krpe da bi potom, na ulici, odjenuli nešto pristojnije. "Kostim" nam ovdje, dakako, služi tek kao metafora koja hoće kazati kako su rock-glazba i opera dva potpuno isključujuća žanra. Jeste li nedavno, možda, opet, gledali "Tommyja"? Ako niste, napravili ste nešto jako dobro za svoj ukus i pamet.

Jer, bez obzira na svaku s vremena na vrijeme eksponiranu, pa i tu "povijesnu" pseudointelektualnu majonezu koja rock koristi kao svoj medijski alibi (kao što su ga, kao modu i u iste svrhe, koristili mnogi sofisticirani raznomedijski artisti i artistice, pokušavajući diljem raspjevanog globusa tek bolje prodati svoje onaniranje s poželjnom, još uvijek profitabilnom rock-naljepnicom), takvo umjetničko i svjetonazorsko licemjerje najgora je usluga upravo rocku i njegovome izvornome duhu.

Rockerska autodestrukcija je, vratimo se pravoj temi ovoga teksta, oduvijek bila *poruka* podjednako upućena kako roditeljskoj, materijalističkoj kulturi i njenoj, ovoj ili onoj, uvijek represivnoj ideologiji, a tako i vlastitoj publici - bila ona nazočna ili ne, ona je uvijek podrazumijevajuća i sve (sa)zna(je) - kao njenome medijatoru. Ona je (autodestrukcija)



dug autentičnosti jedne životne filozofije koja je, zapravo, u svojoj biti potpuno utopijska, pa zato valjda i toliko privlačna. Rock'n'roll, naime, oduvijek nastoji zaboraviti, htjeli mi to priznati ili ne, kako tijelo stari i kako je nemoguće sačuvati mladost i baš sve njene dionizijske potencijale.

Zar nije zato upravo dirljiv koliko i tragikomično licemjeran (ili barem dosljedan) očajnički pokušaj da istinski zombiji kojima u švicarskim klinikama barem jednom mjesečno mijenjaju krv (kad već ne mogu ruinirane amfore u kojima teče) i danas nastoje izgledati bar dvadeset ili trideset godina mlađi nego što jesu, a onda, kada je već nemoguće izbjeći pravo, neuljepšano i neretuširano zrcalo, objektive žednih fotografa, militantno nastoje udaljiti na obveznih pedeset metara od pozornice, što bezuvjetno na svojim koncertima kada doista sviraju "uživo" danas traže Rolling Stonesi?

MYSTERY TRAIN

No ta želja za vječnom mladošću nije uvjetovana tek strahom od starenja kao takvog i pukog smanjenja svake tjelesne potencije, nego, možda puno prije toga, strahom od nadolazeće svjetonazorske kastracije. Polaganog gubitka jedne istinske životne beskompromisnosti i poštenja, pogleda koji može pljunuti nečije tuđe licemjerje uvijek i svagdje, a koje svakim danom odrastanja, neizbježno, postaje *moje*.

Rock'n'roll je tako jedna utopijska postaja na životnome putu u ništavilo sivoga svakodnevlja na kojoj putnici svakako znaju da "mistični vlak" konformizacije upravo stiže i da je iz njegovih neizbrojivih kupea nemoguće van, jer sve su karte davno unaprijed rasprodane i vrijede u jednom smjeru.
Isto tako kao što je nemoguće ne ukrcati se i na toj istoj postaji, jedan za drugim, te zloguke vlakove ispraćati tek svojim vječito prezirnim, mladim pogledom. To je jedino, ruku na srce ili nešto drugo, moguće ako pristanete na jedan potpuni životni "autizam" i marginalizaciju svoje vlastite sudbine, kojom će, na žalost, baš zato što je tako marginalna i bespomoćna, mnogo lakše manipulirati upravo oni zbog kojih ste odlučili (p)ostati

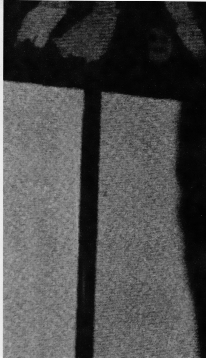
ono što jeste...

Punk je, znano je, sredinom i krajem sedamdesetih reaktualizirao bunt kao isključivu i jedinu bit rocka, ali i punkeri su bili i te kako svjesni kako je taj isti bunt nemoguć na duge staze. Kako je, doista, bolje izgorjeti nego izblijedjeti. Pravi punkeri, nije zgorega još jednom ponoviti, nisu vjerovali kako oživljavaju rock-glazbu, pa preko malih, neovisnih tvrtki (kojega li cinizma), revitaliziraju i cjelokupnu rock-industriju.

Pravi su punkeri vjerovali kako s njima zauvijek umire cijela rock-povijest i sve rockerske aporije i apsurdi, cijela jedna (kontra)kultura kojoj su upravo oni labuđi pjev na jezeru prepunom ziherica i psećih ogrlica, znajući kako je pravi, nepotkupljivi rebelijanizam ostvariv isključivo kao autodestrukcija, jer kad-tad baš sve postaje tek medijskom robom koja se dobro prodaje. To bolje, prije, jače, i više što otvorenije i žučnije mrzi svoj vlastiti, sudbinski marketing. No na malo prije spomenutu vrstu vatre (bili) su spremni tek rijetki.

Ali, na žalost, u svijetu u kojemu jesmo dosljednost takvoga tipa ne stvara više (rock)heroje, nego karikature.
Edwoodovske tipove koji umjesto ženskoga rublja poput ovoga uvrnutoga filmaša, oblače odore svoje vlastite životne tragedije. Ova se pak više nikoga ne tiče niti u svojoj ljudskoj niti svjetonazorskoj potenciji.

Na tijelu se žiletom ispisivao jedan autodestruktivni, krvavi tekst otpora, jedna mučna knjiga potpunoga gađenja, puno prije nego li trag jedne osobne, prvo homocidne, a potom i suicidne patologije. Kao da se samome sebi svojom rukom želi učiniti sve ono što će mi život (što ćete mi, u krajnjoj liniji - vi) ionako već, ovako ili onako, prije ili kasnije, jednom učiniti u vremenu koje dolazi



USUPROT ŠMINKI KOJA BI HTJELA BITI ANARHIJA

Satan Panonski nije, naravno, trošio vrijeme na teoretiziranje oko smisla opstanka rocka u kontekstu multinacionalne, profitabilne strojarnice koja, kad-tad, papa dečke i cure koji s puno žara prodaju ideale za skuplje gitarske žice i pokoju vilu u blizini. On je autentični, beskompromisni punker iz "slavonske provincije" koji nije mnogo mario za upravo takvu rasprodaju i svojih punkerskih idola, nego trag te kapitulacije ispisivao, potpuno nelicemjerno, na svojoj vlastitoj koži. Potpuno je nebitno je li toga bio svjestan ili ne, je li vjerovao kako je on prvi od neke nove, najpoštenije punk vrste ili nije...

Na tijelu se tako žiletom ispisivao jedan autodestruktivni, krvavi tekst otpora, jedna mučna knjiga potpunoga gađenja, puno prije nego li trag jedne osobne, prvo homocidne, a potom i suicidne patologije. Kao da se samome sebi svojom rukom želi učiniti sve ono što će mi život (što ćete mi, u krajnjoj liniji - vi) ionako već, ovako ili onako, prije ili kasnije, jednom učiniti u vremenu koje dolazi. Kada mu se cinično smijemo, smijemo se iskrenosti kakvu više nemamo u sebi, smijemo se, u strahu pred nepoznatim, bolu koji nas, sve skupa, kad-tad čeka.

Albert Camus je pisao kako je samoubojstvo, parafraziram, zapravo, jedina mogućnost autentičnoga ljudskoga životnoga izbora. Satan Panonski ga je "fingirao" na stageu tolikih rupa i pajzlova, pokazujući kako je autodestrukcija jedini način njegova postojanja u svijetu koji, očito, nije odveć volio, kao što niti ovaj nikada prema njemu nije bio baš pretjerano blagonaklon.
Niti onda kada je slučajno opalila automatska puška koju je tako iskreno i punkerski ponosno nosio braneći svoju domovinu. Možda je baš on zato ponajbolji protuprimjer za sve one anarhoidne šminkere koji misle kako anarhija isključuje i osjećanje za prepoznavanje istinskoga zla i obranu ljudskosti od istinske neljudskosti i ne žele se, naravno, miješati u takve trivijalnosti.

Njegovo je tijelo, tako, bilo tijelo istinske razlike, premda **Ivica Čuljak**, zasigurno, nije nikada



čitao **Derridu** ili citirao Camusa, niti znao za "bloody performance" **Hermanna Nitscha**. Na njemu je bilo zapisano, žiletom ili nekim drugim priručnim pomagalom, nešto što svi želimo zaboraviti, nešto uznemirujuće, ali i nešto što postoji, i to svakodnevno u našoj pukoj blizini, nešto od čega ne treba okretati glavu, nego barem pokušati razumjeti tako što to krvavo "pismo" vidimo "ovdje i sada".

Satan Panonski, dakle, nije bio glumac, a "sceničnost" njegova koncertnoga automasakra nije podrazumijevala nikakvu artificijelnost ili estetiku doli rockerske, punkerske autokatharze u vremenu kada je svaka buntovna rock glazba bila ili postajala samo još jedno šibanje mrtvoga konja, i to do potpunoga neprepoznavanja. Bunt je, naime, kao i punk, postao žanr, a rock publika podijelila se u neizbrojiv niz prilično autističnih, različito kostimiranih i duhovno nepovezanih, čak antipodnih odjeljaka - rock-"frakcija".

Zato nije možda nimalo slučajno što je Satan, na jednome od svojih posljednjih koncerata, kada je užasa žedna publika na početku ostala zakinuta za krvavu "predstavu", mudro i duhovito kazao izbjegavajući svaku, pa i takvu "scensku" i životnu predvidljivost:

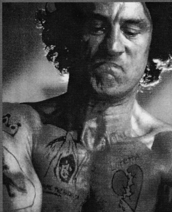
"Ako želite krvi, odite u Zavod za transfuziju!!!"

Summary

SATAN PANONSKI - BODY AS A BOOK WRITTEN WITH THE RAZOR
The auto-destruction imbusing the rock'n'roll describes putting yourself on the social margin as a deliberate sacrifice. The deceased punker from Slavonia, Satan Panonski, spiced his concerts with cutting himself with the razor, showing the auto-destruction as the only form of existence possible. His performances are remembered as "the bloody shows" which turned punk into the stage gender based on the utopia and sincere auto-catharsis of the performer.

TETOVIRANA DUŠA

Piše: Suzana Marjanić



Robert De Niro u filmu *Cape Fear*

I. Tetoviranje kao odmak od Božje koncepcije stvaranja čovjeka

Otkrivenje postavlja značenjsku razliku između pečata i žiga. Bog obilježava svoj pečat na čelima ljudi (*Ezekijel* 9,4; *Otkrivenje* 7, 3), pokazujući tako da pripadaju njemu i da su pod njegovom zaštitom. U sveopćoj katastrofi bit će sačuvane sluge Boga obilježene Božjim pečatom; tj. slovom T ("tau" kao znak križa) prema *Ezekijelu* 9,4.[1] Kao što Bog obilježava svoje (*Otkrivenje* 9,4; 14,1; 22,4), tako i Zvijer obilježava svoje *žigom* (*Otkrivenje* 13,16-17; 14, 9-11; 16, 2; 19,20; 20,4).[2]
Na temelju značenjske razlike između *pečata* i *žiga* tetoviranje je u kršćanskoj misli blisko simbolu *žiga* (*kauterizacija*); tetovirano tijelo udaljeno je od Božje koncepcije stvaranja čovjeka. Kršćani su povremeno prihvaćali tetoviranje kako bi se izdvojili iz uobičajene zajednice. I mikrokozmičkoj snazi religiozne geste *križanja* (križati se) prvi kršćani pridali su magijsku moć: *križanjem* (staviti na sebe znak križa) čovjek dobiva duhovnu potporu Krista. Primanje tetoviranja raspeća ili nekog drugog religioznog motiva ponekad se poduzimalo kao duhovna vježba ili pokora. Međutim, kao državna religija kršćanstvo je često odvraćalo od tetoviranja i ponekad ga zabranjivalo. Dr. **Mario Petrić** navodi kao primjer osude i zabrane običaja tatauiranja na koncilu u pokrajini Northumberland (sjeverna Engleska) 787. godine.[3]
Hebrejska religija također je zabranila običaj tetoviranja:"Ne urezujte zareza na svome tijelu za pokojnika; niti na sebi usijecajte kakvih biljega. Ja sam Jahve!"(*Levitski zakonik* 19, 28) **David Curry** navodi da spomenuta zabrana kazuje kako je običaj tetoviranja bio općenit na Bliskom istoku, i da je ***ne*** biti tetoviran odvajalo Židove od njihovih susjeda.[4] U *Ponovljenom zakonu* (*Protiv jednog poganskog običaja* 14, 1) zahtijeva se od Izraleaca:"Vi ste sinovi Jahve, Boga svoga. Nemojte na sebi praviti ureza ni podstriga na čelu za pokojnikom."
Prvi ubojica Kajin začeo je smrt. Prvi je čovjek na kojega je Jahve stavio znak "da ga tko, našavši ga, ne ubije".[5] "Kajinov znak"[6] je apotropejski znak, što obilježuje Božje stvorenje. Međutim, isti znak odbacuje ga i štiti. Kajin odlazi ispred lica Jahvina. Kao začetnik smrti suočuje se s odsutnošću Boga, njegov zločin plaši osvetnike jer "tko ubije Kajina, sedmerostruka osveta na njemu će se izvršiti!" Kao

Tetovaža majstora Mr Sebastiana na tijelu Genesisa P-Orridgea

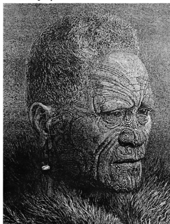


začetnik smrti nositelj je smrtne opasnosti.
U rječnicima stranih riječi pronalazimo određenje običaja tetoviranja (*tatauiranje;* eng.*tattoo* , samoanska riječ *tatau*) "dijalektikom prosvjetiteljstva": "(...) običaj raširen među nekim divljim plemenima od kojih su ga preuzeli pomorci i malo kulturni slojevi različitih zemalja".[7]
Michelle Delio vlastito iskustvo primanja tetoviranih ornamenata objavio je ovim riječima: "Tetoviranje čini tijelo osobnim, čini ga istinskim domom i prikladnim hramom duše koja stanuje u njemu. Primijetio sam da što sam više simbola utisnuo u svoju kožu, to sam se više osjećao utjelovljenim u vlastito tijelo. Postupajući s tijelom kao s nečim što mijenjam na vlastito zadovoljstvo, istovremeno ga činim i manje i više svetim; manje - stoga što ga ne prihvaćam "savršenim onakvim kakvim ga je Bog stvorio", a više - stoga što cijenim taj dar tijela dovoljno da bih se o njemu brinuo, hranio ga i ukrasio.(...)
(...)Uopće se nisam bojao da ću prerasti samo tetoviranje, da ću se odjednom probuditi sa željom da postanem ugledni član "normalnog" društva u kojemu bi moje tatuaže bile posvemašnji tabu. Znao sam da biti tetoviran znači pristajanje da ste dio *outsider* životnog stila, ali ništa u vrijednostima i običajima *mainstream* društva nikada me nije privuklo ni na koji način."[8]

II. *Split representation* maorskog tetoviranja

Claude Lévi-Strauss u XIII. poglavlju *Strukturalne antropologije* opisuje elemente dvostrukog prikazivanja lica (*split representation;* rascijepljena slika; postupak prepolovljavanja, podvajanja u prikazivanju) maorskog tetoviranja.[9] Složenost dekora maorskog tetoviranja lica (*moko*) upotrebljava crtice, meandre i spirale koje su poredane u rigoroznoj simetriji. Postoji tendencija da se potpuno ispuni prostor lica; jednostavniji tipovi tetoviranih slikarija lokaliziraju dekor oko usnica. U filmu *Bili jednom ratnici (Once Were Warriors*,1994.) novozelandskog redatelja **Leeja Tamahorija**, snimljenom prema istoimenom romanu **Alana Duffa**, na licu pripadnice maorskog "plemena ratnika" (TOA AOTEAROA) koji prikazuju *taiahu* i na sebi, prikazana je lokalizacija dekora ispod usnica.
"Kod Maora (...) izradba dekora lica i tijela zbiva se u nekoj polureligioznoj atmosferi. Tetoviranja nisu samo ukrasi; to nisu samo (...) amblemi; znakovi plemenitosti i stupnjevi u društvenoj hijerarhiji; to su isto tako poruke posvema prožete duhovnom svrhovitošću i porukama. Maorsko tetoviranje određeno je da utisne ne samo jedan crtež u tijelo nego i u duh, sve tradicije i filozofiju rase."(Lévi-Strauss:1989:253) Na *crtežu jednog maorskog poglavice* obris lica prikazan je pomoću dvije spojene polovice lica; lice je podijeljeno u dva režnja, a kompozicija usta počinje od dvije sučeljene polovice lica. Oči su orijentirı za ishodište vijuga koje prate obrise obrva, a na površini ispod očiju - oči su orijentiri za spirale u čijoj se arhitekturi oči miješaju.
"U urođeničkom mišljenju (...) dekor jest lice ili, bolje, on ga stvara. On je taj koji mu daje njegovo društveno biće, njegovo ljudsko dostojanstvo, njegovo duhovno značenje. Dvostruko prikazivanje lica, uzeto kao grafički postupak, izražava, dakle, jedno dublje i bitnije podvajanje: ono "glupog" biološkog individuuma i društvene osobe koju on po svome zadatku treba da utjelovi. Već predosjećamo da je rascijepljenost prikazivanja funkcija jedne društvene teorije rascjepa ličnosti."(Lévi-Strauss1989:255)
Postupak rascjepljivanja u prikazivanju spaja plastični element (lice, tijelo) i grafički element (dekor, tetovirani ures). Dualizmi "lice i dekor, osoba i ličnost, individualna egzistencija i društvena funkcija, zajednica i hijerarhija" dovode do "uspostavljanja dvojstva", koje je "korelacija između plastičnog izraza i grafičkog izraza", i tumači nam razna očitovanja "principa rascijepljenosti prikazivanja" (Lévi-Strauss 1989:257-258).
"Ures je, naime, *stvoren* za lice, ali u jednom drugom smislu lice je predodređeno za ures, jer samo pomoću i preko uresa ono dobiva svoje društveno dostojanstvo i svoje mistično značenje. Ures je zamišljen radi lica, ali samo lice postoji tek po njemu."(Lévi-Strauss, 1989:258)
Tetovirane spirale i linije na licima Maora opisuju, onima koji su sposobni da ih razumiju, priču o životu njihovih nositelja, njihovo rodoslovlje i karakteristike na nepogrešiv način. Njihovo značenje nije ograničeno samo na zemaljsku sferu nego imaju i funkciju poslije smrti, kada odgo-

Tetovaža Vyvyn Lazonga iz Seattlea


Portret maorskog kralja


varaju za čovjekova djela prije nego što se sudi duši. Spiralni motiv prikaz je rađanja, preporoda, a i onoga što je tek pred nama.
Maorsko tetoviranje lica (*moko*) također je namijenjeno poticanju straha i užasa kod protivnika. Netetoviran dio kože koji se izmjenjuje s tetoviranim dijelovima pojačava prijeteće grimase i ekspresije lica, njihovu zastrašujuću moć.[10]

III. Retorika tetoviranja

Izvorno značenje i uloga tetoviranja može se odrediti kao pikturalna gesta upisivanja čovjekove osobnosti na njegovo meso, kožu, tijelo. Tetovirano tijelo postaje autogram. Tetovirano tijelo je namjerna komunikacija nasuprot čistom tijelu, njegovoj "prirodnosti" i relativnoj nevidljivosti. Ja govorim kroz svoju tetoviranu slikariju.[11] Tetovirano tijelo je spektakularno; kao vidljiva konstrukcija privlači pozornost i nudi se tumačenju.

1.Tetoviranje kao znak grupnog identiteta[12]
Tetoviranom slikarijom nastoji se dokazati pripadnost ili želja da se pripada određenoj grupi, svjetu ili životnom stilu. Tetoviranje kao oblik neverbalne komunikacije označuje pripadnost pojedinim subkulturnim skupinama. Subkulture (npr. *skinheadsi*, *punkeri*, *Hell's Angels*) tetoviranjem označuju izgubljenost iz *mainstream* zajednice, neprihvaćanje njezinih zakona i pravila.

Proučavajući narodni običaj tetoviranja katolika u Bosni i Hercegovini dr. **Ćiro Truhelka** navodi kako narod shvaća tetoviranje kao oznaku "po kojoj se jedino katolici raspoznavaju. Vele da je taj običaj prije imao tu svrhu da se preprijeći odmetnuće od vjere (...). (...) I u tomu valja tražiti uzrok, što su katolici veoma rijetko prelazili na drugu vjeru." Kako tetovirane simbole čini množina malih križića (mali "grčki" križ), po narodnom shvaćanju tetoviranje se smatra neizbrisivim simbolom katolicizma u Bosni i Hercegovini.[13] Dr. Mario Petrić navodi kako su se u Bosni i Hercegovini prema vrstama tatauiranih motiva "mogli prepoznavati pojedinci ili grupe stanovnika određenih naselja ili pak čitavih oblasnih cjelina".[14]


Žene s tetoviranim podlakticama, Kralje, Bihać


Moderna tetovaža s likom keltskog boga Cernunnosa

2. Inicijacijska komponenta tetoviranja
U nekim kulturama tetoviranje se provodi kao dio obreda inicijacije. Tada označuje prijelaz u drugu životnu fazu; prijelaz mladića u muškarca, djevojke u ženu, žene u majku. Tetoviranje kao *društveni običaj* označuje prijelaz u značajna razdoblja života. U nekim kulturama tetoviranje se provodi u razdoblju puberteta kao dokaz da adolescent posjeduje snagu tijela i hrabrost duha, kao dokaz njegove pripravnosti preuzimanja odgovornosti koje donosi razdoblje odrastanja. Ta vrsta tetoviranja predočuje istinsko iskušenje. Michelle Delio kao primjer inicijacijskog tetoviranja navodi ritual tetoviranja *pe'a* na Samoi, koja se smatra dokazom čistoće i pročišćenosti, potvrđuje snagu i samoću Samoe. Proteže se od donjeg dijela rebara do koljena, potpuno prekrivajući površinu obiju strana tijela. Uresi oko pupka (pupak kao *"Centar Svijeta")* svjedoče o življenosti obitelji. Ljudsko tijelo je mikrokozmos, žrtvenik (tijelo-kuća-kozmos). Ta tatuaža je najbolnija i čini vrhunac tatuaže. Smije se učiniti tek kada je sve drugo gotovo."Zamislite naoštrene kosti koje se udaraju kamenom u meso prekrivajući vaš trbuh ili koljena u razdoblju od pet dana i shvatit ćete izazov koji je uključen u ovom obredu prijelaza."[15]
Dr. Ćiro Truhelka utvrdio je da se tetoviranje katolika u Bosni i Hercegovini obavlja između 13. i 16. godine života, u godinama prijelaza u mladenačko doba. "Misao, da se ta znamenita epoha u ljudskom životu proslavi pokušajem fizičkog bola, tako je drevna, tako proširena, da na nju nailazimo u svih naroda sad u ovom sad u drugom obliku." (Truhelka 1894:246-247) Prijelaz u značajno razdoblje života označen je trpljenjem tijela. Neofit prolazi inicijaciju *trpećim tijelom*.

3. Magijska komponenta tetoviranja

Tetoviranje pripada simbolima poistovjećenja. Poistovjećenje pomoću tetovirane slikarije ima dvostruki smisao:

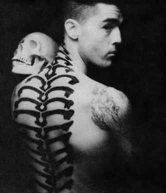
a) tetovirana slikarija, biće-predmet, mora pribaviti čovjeku svoju vrlinu i snagu.

Od tetovirane slikarije čovjek očekuje prisvajanje njezinih atributa. Koža nije samo ukrašeni recipijent tetovirane slikarije. Koža je sama životinja koja aktivno čuva ceremonijalne ornamente što su joj povjereni (Lévi-Strauss1989:257).

Od tetovirane životinjske slikarije očekuje se zaštita ili naročita snaga. Melanezijski ribari za tetoviranu slikariju dupina vjerovali su da štiti nositelje te slikarije od morskih pasa, jer morski psi nikada ne obitavaju u području dupina. U nekim otočnim kulturama susreće se motiv trokuta u tetoviranim crtežima, koji je zbunjivao antropologe budući da su trokutasti oblici rijetki u prirodi. Međutim, utvrđeno je da motivi trokuta imaju široku primjenu u navigaciji (Delio 1995:65).

Na isti način kao i talisman (grč. *telesma* - dragocjenost, posvećeni religijski predmet) tetovirana slikarija otklanja bolest, nesreće i katastrofe, donosi snagu i plodnost. Vjerovanje u djelotvornost svetih tetoviranih slikarija dovela je do pojave takozvanih "tatuaža koje zaustavljaju metak" od kojih se očekuje zaštita od smrtonosnih metaka. Ove tatuaže pomogle su Karenima u njihovoj dugotrajnoj borbi za nezavisnost protiv burmanske vojske: s tetoviranom slikarijom postali su neustrašivi u dodiru s licem smrti (**Schiffmacher** 1996:11).

"Poistovjećenje također sadrži i stanovito značenje predanosti, čak posvećenosti biću koje je simbolično prikazano tetoviranjem; tada je to znak vjernosti."[16] U filmu *Rt straha (Cape Fear*,1991.) **Martina Scorsesea** psihopat Max Cady (**Robert De Niro**) preuzima vokaciju Bića Božjeg u ime svoga Boga-Osvetnika. Tetovirane slikarije, biblijski citati i simboli razotkrivaju *Zlo* koje je Max Cady "odjenuo".


Greg Kulz, tatoo-artist iz San Francisca

Henk Schiffmacher kao jedan od razloga tetoviranja navodi želju da se izazove strah i užas kod neprijatelja, npr. tetovirane slikarije crnih pantera, orlova, tigrova, bodeža, lubanja; poruke "Death before Dishonour", "Born to Fight"... U tjelesnom obračunu tatuaže odvraćaju pozornost protivnika i tako umanjuju njihovu koncentraciju u bitki (Schiffmacher 1996:13).

b) tetovirana slikarija kao apotropejsko sredstvo protiv zlodemonskih moći.

Postoje primjeri da se tetoviranjem ljudi obilježavaju zbog uroka. Tetovirana slikarija kao apotropejsko sredstvo služi za skretanje pogleda urokljivih očiju. **Stevan Dučić** (1931.) navodi kako je narodni običaj tetoviranja Turaka i Arbanasa u Kučima "u nekoj(...) vezi s amajlijama", jer čuva od zla oka i uroka. Arbanasi tetoviranje obavljaju barutom na ruci i prsima. Turci pored baruta obavljaju tetoviranje i "mastilom spojivši ga s krvlju. Oni osim raznih znakova čine i po koju molitvu."[17] Tetovirana slikarija kao amajlija (amulet) sadrži zaštitne moći protiv urokljivih očiju neprekidno.

4. Antiestetika i estetika tetoviranja

Antiestetika tetoviranja nastaje prisilom; tetovirana slikarija postaje oblik kazne, "estetika rugobe". Dobro upućeni u židovske običaje nacisti su znali da je tetoviranje protivno židovskom zakonu. Tetoviranje nije imalo samo primjenu u administraciji konclogora već je bilo perverzan oblik zabave nacista. Registracijski broj s logoraškog odijela bio je utiskivan i u kožu (Schiffmacher 1996:17).

Estetika tetoviranja proizlazi iz želje za tetoviranom slikarijom kao uresom tijela ili kao erotskim ornamentom (ukrasna i erotska komponenta tetoviranja). Želja duše pretvara se u sliku, tetoviranu slikariju; želja duše postaje vidljiva.

Tetovirani erotski ornamenti i tetovirani ornamenti, primjerice iznad spolovila, čine tijelo erotski zanimljivijim, privlačnijim onima koji zahtijevaju od tijela erotsku poruku i adoracijom tijela, kože potenciraju spolno sladostrašće (fetišizam tijela, kože). Henk Schiffmacher navodi nekoliko tatuaža s posebnom erotskom porukom koje upućuju o seksualnoj sklonosti njihovih nosilaca, npr. "lesbians doing the 69" (Schiffmacher 1996:14).

M.S. Filipović na primjeru tetoviranja Turaka u Štipu (Makedonija) navodi erotsko značenje tetoviranja. "(...) Običaj nazivaju *ašićlk*, a šare *nakaš*." Tetoviraju se iz *derta*, iz tuge (melankolije): djevojka tetovira ime mladića u kojega je zaljubljena, a mladić ime djevojke. Često pored imena mladića ili djevojke tetoviraju i svoje ime, u ovom slučaju samo inicijale. Tetoviranje se obavlja barutom ili čumurom (tur. *kümür*-ugljen). "Karakterističan je i sam naziv, koji bi se mogao prevesti sa: zaljubljenost."[18]

Želja za novim tijelom. Tetovirano tijelo postaje spektakularno. Želja za artificijelnom ljepotom tijela koja se uzdiže nad njegovu "prirodnost" i "neprimjetnost"? Nezadovoljstvo vlastitim tijelom; kriza identiteta? Etika i estetika tetoviranih tijela. Skrivanje ili ekspozicija vlastitog tijela? Prirodno tijelo "po sebi" je područje nužnosti i potreba; muči se svojom slikom i prilikom, egzistencijom. Artificijelno tijelo je tijelo "za sebe", uzdignuto nad područje nužnosti. Za razliku od okcidentalnog načina tetoviranja koje obično čini mnoštvo tetoviranih slikarija; orijentalni, japanski stil tetoviranja uzima čitavo tijelo kao platno prekrivajući ga velikom tetoviranom slikarijom. Tijelo postaje slikarsko platno, prazna ploča.

Estetsko je uvijek ishod umjetnog, artificijelnog čina. I arhaičan čovjek svjedoči svojom žudnjom za blistavim predmetima, nakitom i ukrasom svoju nesklonost prema "prirodnosti", "neprimjetnosti" tijela, svoju duhovnost. **Charles Baudelaire** u XI. poglavlju *U pohvalu šminki* eseja o slikaru Constantinu Guysu "upozorava na nesporazum po kojemu bi kozmetika imala služiti namjeri da se oponaša priroda, to jest da ružnim ljudima prida izgled po uzoru na takozvane

normalne ljepote. Ne radi se o tome da se "oboji lice s prostom, skrivenom namjerom da se oponaša lijepa priroda i natječe s mladošću", već da se izvještačenošću postigne individualno djelovanje."[19]

Za razliku od kozmetičke šminke, tetovirana slikarija je vječna; umire smrću tijela. Ona je nepogrešiva, a izbor tetovirane slikarije je ordalija: tetovirana slikarija prodire u dušu. Tetovirana slikarija je odraz dušine želje koju projicira u vidljivu sliku.

Postoji napetost između želje za tetoviranjem i tjeskobe zbog njegove trajnosti. Ova napetost čini jednu od privlačnosti tetoviranja (Curry 1993:71).

Tetovirani ornament postaje dramski prostor duše.



Crtež tetovaže jednog maorskog poglavice

"Tattoos are more than skin deep, you know. That ink surfaces from your soul." Michelle Delio

[1] "Kod Jezekilja 9, 4 čitamo da je Bog naredio proroku da ide kroz Jerusalem i da "stavi znak na čela" izvesnih ljudi, verovatno kao znak njihova izuzeća iz presude. Hebrejska reč koja se prevodi kao "znak" je *tav (hitvita tav)*, i neki su poistovetili znak *tav* sa Tau krstom."
E.A. Wallis Budge, 1988. Amajlije i talismani, preveli Dragan Jović i Borislav Stanić (Beograd, 325.)

[2] Biblija (Stari i Novi zavjet), Kršćanska sadašnjost, Zagreb 1990., str. 1269.
"Ona čini da svi - mali i veliki, bogati i siromašni, slobodni i robovi - udare sebi žig na desnicu ili na čelo i da nitko ne može ni kupiti ni prodati ako nema udaren žig: ime Zvijeri ili broj njezina imena. Ovdje treba pronicavosti! Tko je prodoran, neka odgonetne značenje broja Zvijeri. To je, uistinu, broj čovjeka: njegov broj je šesto šezdeset i šest." (*Otkrivenje* 13, 16-18)

[3] Dr. Mario Petrić: O pitanju porijekla običaja tatauiranja kod balkanskih naroda, Glasnik Etnografskog muzeja u Beogradu, knj. 39-40, Beograd 1976., str. 233.

[4] David Curry: Decorating the Body Politic, *New Formations*, London, Number 19 Spring 1993, str. 72.

[5] "A Jahve mu reče:"Ne! Nego tko ubije Kajina, sedmerostruka osveta na njemu će se izvršiti!" I Jahve stavi znak na Kajina, da ga tko, našavši ga ne ubije." (*Postanak* 4, 15)

[6] " (...) The 'mark of Cain' (Genesis 4, 15) is usually taken to refer to a tribal tattoo. Incidentally, this separateness was further emphasised by another permanent body decoration, namely, male circumcision.(...)"
David Curry, ibid., str. 72-73.

[7] Bratoljub Klaić, 1985. Rječnik stranih riječi (tuđice i posuđenice) (Zagreb: Nakladni zavod MH, 1347.)
U slučaju leksema *tetoviranje* nailazimo u rječnicima i enciklopedijama dva određenja *jezika davaoca*: samoanska riječ *tatau* i tahitska riječ *tatau* (vrijeme ekspedicije Jamesa Cooka na Tahitima 1769.).
Tahitska riječ Jamesa Cooka podsjećala je na englesku riječ *tattoo*, povečerje... Sviranje povečerja. (Dokumentarni film *The World of Tattoo Art*, a Film by Harrie Ronhaar and Gilles Frenken, Presented by Henk Schiffmacher.)

[8] Michelle Delio: Tattoo. The Exotic Art of Skin Decoration, Greenwich Editions, London 1995, str. 8.,10.

[9] Claude Lévi-Strauss,1989. (1958.) Strukturalna antropologija, preveo Anđelko Habazin (Zagreb: Stvarnost, 239-263.); XIII. poglavlje *Rascijepljenost prikaza u umjetnostima Azije i Amerike*

[10] Henk Schiffmacher, Burkhard Riemschneider: 1000 Tattoos, Benedikt Taschen Verlag GmbH, Köln 1996., str.13. (Text: Henk Schiffmacher)

[11] "Ja govorim kroz svoju odeću (Eco, 1973)",
Dick Hebdige, 1980. Potkultura: značenje stila (Beograd: Kultura, 100.);*Drugi deo: Čitanje-Sedam-Stil kao namerna komunikacija.*

[12] "In primitive tribes the tribal emblem, the totem, is worn, either a generally known or a secret symbol, such as the magic signs of the Kakean society, a secret society of head-hunters from the island of Seram in the Indonesian archipelago."
Henk Schiffmacher, 1996., 15-16.

[13] Dr. Ćiro Truhelka: Tetoviranje katolika u Bosni i Hercegovini, Glasnik Zemaljskog muzeja, VI, Sarajevo 1894., str. 242-243.

[14] Mario Petrić: Tatauiranje i kauterizacija - nekoliko antičkih izvora za etnografiju balkanskih naroda, Savaria 17-18 (1983-1984), Szombathely 1989., str.181.

[15] Michelle Delio, 1995., p.73.
"The ancient tribal practice of creating a tattoo by tapping a sharpened piece of bone into the skin using another bone or stone, is said to have given us the word tattoo - from distinctive 'tau-tau' sound of bone upon bone."
(Delio1995:65)

[16] J. Chevalier-A. Gheerbrant, 1987. (1969.) Rječnik simbola (Zagreb: Nakladni zavod MH, 696.); *Tetoviranje*

[17] Stevan Dučić: Život i običaji plemena Kuča, Srpski etnografski zbornik, knjiga XLVIII, Beograd 1931., str.312.

[18] M.S. Filipović: Tetovisanje u Južnoj Srbiji, Glasnik skopskog Filozofskog fakulteta, II (1931-1933), Skoplje 1938., str.92.

[19] Viktor Žmegač, 1986. Težišta modernizma. Od Baudelairea do ekspresionizma (Zagreb: SNL, 13.)

Izraze zahvalnosti upućujem gospodinu dr. Mariju Petriću i Zeletu (TATTOO STUDIO, Tratinska 28, Zagreb) koji su pomogli u nastanku ovoga teksta.

Summary

THE SOUL TATTOOED

Suzana Marjanić writes about the tattooing as about the projection of the soul into the picture on the skin, the picture which is making body into an artefact. She is attributing philosophical, artistic and aesthetic characteristics to it; she also claims that the tattoo is personal creation of the body, confronted thus with the God's idea of creating a Man. The body tattooed, due to it's underlined rhetoric, is capable of functioning as a social, sub-cultural, magical or artistic symbol. The tattooed ornament becomes "a dramatic space of the soul", turning the body into a frame for the artistic act.

POST-PORN MODERNISTICE

ženski pristup tijelu kao materijalu umjetničkog stvaranja

Piše: **Gordana Vnuk**



Annie Sprinkle

Za razliku od pokreta "modernih primitivaca" u kojem uglavnom muški članovi preko radikalnih i nelogičnih gesti kojima modificiraju vlastito tijelo (tetoviranje, probadanje, samoranjavanje) ukazuju na tijelo kao zadnje utočište u kojem jedinka još uvijek ima moć, tzv. "ženski" performans, u analizama feminističke kritike, koristi prisutnost ženskog tijela kojim manipulira žena-autor (dosadašnji objekt postaje subjekt) kako bi preispitao odnose moći u reprezentaciji ženske seksualnosti razotkrivajući simboličke osnove na kojima počiva način gledanja u "muškom" svijetu. U tom smislu ženama nisu potrebni šokantni transgresivni postupci kojima "moderni primitivci" izražavaju svoje primarne porive jer je eksplicitno žensko tijelo na sceni već samo po sebi transgresivno.

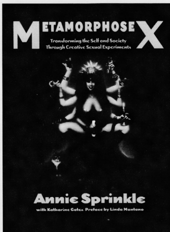
Takva razmišljanja potaknut će devedesetih nekolicina žena koje gestama punim ironije i cinizma ukazuju na zloupotrebu ženskog tijela u seksualnoj industriji. One prelaze iz pornografije u umjetnost i obratno. Performans umjetnica **Sandra Bernhard** pojavljuje se kao zečica u Playboyu, a **Ann Magnuson** se fotografira kao "pin-up girl". Porno zvijezde **Annie Sprinkle** i **Veronica Vera** igraju svoje predstave s pornografskim sadržajem na pozornicama avangardnih kazališta kao što su The Kitchen i Franklin Furnace. Značenje uokviravanja (**framing**) naglašavali su svi oblici konceptualne umjetnosti. Sadržaj nije važan nego okvir u kojem se sadržaj pokazuje. On uzdiže predmet ili događaj na

rang umjetnosti ili ga pak unizuje u pornografiju. Iako je kod spomenutih umjetnica porno sadržaj došao u umjetnički okvir, "obaviti" njihove performanse isključivo tom konstatacijom bilo bi ipak prejednostavno.

Pornografija svojom doslovnošću i zanimanjem za seksualni efekt (jedan od najstarijih primjera interaktivnog odnosa gledalac-izvođač) prijeti mitu o simboličkoj formi i estetskoj distanci umjetnosti. Kada kurva želi prijeći granicu kao umjetnik, ona izlazi iz okvira gdje je bila objekt kako bi sama autorizirala vlastiti okvir. Subverzivnost i kompleksnost takve geste najbolje se pokazala na izložbi uvijek kontroverznog **Mappelthorpa** gdje je fotografija "Marty i Veronica" koja koristi pornografsku ikonografiju (Veronica Vera u tipičnoj porno-pozi) dospjela u središte sudskog procesa. Kustos galerije koja je postavila izložbu oslobođen je nakon što je ustanovljeno da je spomenuta fotografija ipak umjetničko djelo jer da se "može prepoznati klasična forma".

Nije slučajno da su Annie Sprinkle i Veronica Vera, glavne predstavnice "post-porn modernizma", stigle u "performance art" direktno iz prostitucije. Tijelo prostitutke kao i tijelo "primitivca" objekti su modernističke fascinacije. Prostitutka utjelovljuje paradoks, ona je ujedno i roba i prodavač robe, na granici podesnog (ona je ljudska ženka) i nepodesnog (ona je kurva) kao što je i "primitivac", divljak, na granici ljudskog (on pripada ljudskoj vrsti ali nije baš sasvim čovjek).

Annie Sprinkle je na sceni u dvostrukoj poziciji upravo kao što je i prostitutka u svom poslu u dvostrukoj ulozi. Annie, umjetnica, i Annie, prostitutka, utjelovljuju jedinstvo subjekta i objekta, aktivnog i pasivnog. Annie pokazuje sebe na sceni kao objekt slijedeći tipično maskulinizirano dramaturgiju porno showa, ali istovremeno ona pokazuje sebe i kao subjekt komentirajući karakter ili sliku koju predstavlja.



Semiotički gledano ona širi distancu između označenog i označitelja obraćajući pažnju upravo na raskorak između njih razbijajući iluziju da gledaoci ono što vide smatraju prirodnim. Doslovnošću onog što radi (masturbacija, znanstveno pokazivanje cerviksa i sl.), njeno tijelo postaje crna rupa u koju implodiraju simbolička značenja.

Ono što se zapravo događa u predstavi "Post Porn Modernism" Annie Sprinkle opisala je **Rebecca Schneider**:

"Gledaoci su stajali u redu i čekali poziv da se primaknu i pogledaju kroz ginekološki instrument (spekulum) koji je bio uvučen u vaginu. Sprinkle je tu scenu nazvala "Javna objava cerviksa". Dok je bila nagnuta u nezgodnoj pozi kako bi namjestila spekulum, ona se šalila i smiješila gledaocima objašnjavajući da svatko tko želi može doći do ruba pozornice kako bi vidio Big Show. Istovremeno je držala rukom nacrtani dijagram koji je prikazivao ženske organe u anatomskim proporcijama objašnjavajući njihovu funkciju i poziciju na način medicinske sestre koja govori na nastavi seksualnog odgoja o fantazijama gimnazijalaca. Sjedila je na rubu scene raširenih nogu, namještenog spekuluma. Pomoćnik je dodavao baterijsku svjetiljku gledaocima koji su prilazili.

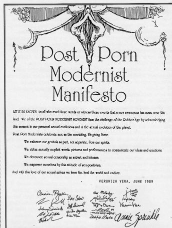
Publika je morala izabrati ili da se priključi onima koji su čekali svoj red ili da ostane na svojim mjestima gledajući one koji su proučavali Annin cerviks... Ali bilo da je netko izabrao da ostane na mjestu ili da se priključi redu, svatko od njih je imao mogućnost da promatra vlastiti izbor... Sa svojih sjedala, gledaoci su gledali cerviks iz drugog ugla: široki plan cerviksa kao predstave. Svi mi koji smo se u tom trenutku našli u The Kitchen i izabrali stajanje u redu u očekivanju "kazališnog trenutka" kada će se na mjestu na kojem je cerviks, ime umjetnosti poklopiti s imenom pornografije, doživjeli smo to preklapanje na pozornici prostitutkinog tijela. Ironija je bila u tome što se to događalo kroz fokus ginekološkog instrumenta, kroz znanstveni pogled koji pripada medicinskom diskursu."

Rebecca Schneider u svojoj knjizi "The Explicit Body in Performance" opisuje kako ženski performans preko doslovne, nesimboličke prisutnosti golog ženskog tijela na sceni razotkriva prerogative simbola preko kojih tijelo stoji kao zamjena za nešto drugo. Kada Annie Sprinkle poziva gledaoce da kroz spekulum pogledaju njezin cerviks, onda se tu radi o urušavanju simboličkog prostora i direktnoj prijetnji kulturnom razlikovanju istine i iluzije, stvarnosti i snova, prirodnog i neprirodnog, stvarnog i izmaštanog. Ogoljivanjem i doslovnošću reprezentacije "ženskog" stvara se kritički potencijal kojim se preispituju simbolički konstrukti kao društveno i povijesno uvjetovani.

Gledajući sebe ona istovremeno gleda kako je drugi gledaju. Vizija sama je postala objekt promatranja. Ta vizija obzirom na karakter porno predstava je tipično muška vizija, muški pogled. Voajeristički užitak proizlazi iz pozicije gledaoca koji zna da ono što gleda ne zna da ga se gleda. Annie Sprinkle preispituje ovu voajerističku paradigmu kao i paradigmu privatno-javno. Izlažući voajerističkom pogledu ono što obično pripada sferi privatnog, ona pokazuje kako javno i privatno kolidira na njenom tijelu pokazujući seksualnost kao neodvojivu od društvenih i povijesnih odnosa moći koji su upisani upravo u načinu na koji se gleda.

Nakon izvadaka iz feminističkih teorija, nekoliko podataka iz biografije i manifesta Annie Sprinkle pokazuju da sama umjetnica ima o svemu tome mnogo veselije mišljenje:

U posljednjih 16 godina svoga života Annie Sprinkle je radila kao plesačica u 42. ulici, zvijezda porno filmova (150 igranih filmo-



Post Porn Modernist Manifesto

LET IT BE KNOWN to all who read these words or witness these events that a new awareness has come over the land. We of the POST PORN MODERNIST MOVEMENT face the challenge of the Rubber Age by acknowledging this moment in our personal sexual evolutions and in the sexual evolution of the planet.

Post Porn Modernists celebrate sex as the nourishing, life-giving force.

We embrace our genitals as part, not separate, from our spirits.

We utilize sexually explicit words, pictures and performances to communicate our ideas and emotions.

We denounce sexual censorship as antiart and inhuman.

We empower ourselves by this attitude of sex-positivism.

And with this love of our sexual selves we have fun, heal the world and endure.

VERONICA VERA, JUNE 1989

101 razlog za prakticiranje Sexa ili Zašto je Sex tako vaćan

piše: **Annie Sprinkle**

1. Sex je sedativ. Pomaće vam zaspati.
2. Sex pomaće u borbi protiv ovisnosti. Meni je pomogao prestati pušiti.
3. Sex je laksativ. Redovan Sex znači i redovno sranje.
4. Sex pomaće u prosuđivanju ljudi. Moćete reći kakav je tko ako ga poševite.
5. Sex je vid meditacije.
6. Sex ubija dosadu.
7. Sex poboljšava koncentraciju.
8. Sex je izvor zarade.
9. Sex stvara magiju. Neke vještice vjeruju da se najmoćnije čini bacaju za vrijeme orgazma.
10. Sex je sredstvo manipulacije. Pomoću njega moćete dobiti što god hoćete.
11. Sex je nagrada. Kako vama samima, tako i drugim osobama.
12. Sex vas opušta.
13. Sex podmlađuje. Čini da se osjećate, i izgledate, mlađima.
14. Sex daje energiju. Izvrstan je stimulans.
15. Sex zaljećuje napade astme. Jednom sam tako spasila čivot čovjeku.
16. Sex vas nasmijava. Moće biti urnebesan.
17. Sex je poklon. Za rođendane, obljetnice, Bar Mitzve...
18. Sex za razvalit se.
19. Sexom se postiće promjena stanja.
20. Sex stvara čivot.
21. Sex razbuđuje. Razbija mamurluk.
22. Sex liječi bolove u leđima.
23. Sex vas grije zimi.
24. Sex je analgetik. Bolji je od aspirina i ostalih medikamenata koje dobivate na recept.
25. Sex je anti-depresiv. Razvedrit će vas.
26. Sex smanjuje stres.
27. Sex moće biti duhovno iskustvo.
28. Sex je vjećba. On je isto što i aerobik, i sagorijeva kalorije.
29. Sex je uzbuđenje i avantura.
30. Sex pomaće kod glavobolja. Čak i kod migrena.
31. Sex je lijek za stvaralačke blokade.
32. Sex kao dobro djelo. Čovjeku u nevolji povremeno treba pomoći samilosnim jebanjem.
33. Sex je umjetnička forma. Moće biti jako kreativan, te sjajan način za izraćavanje vlastite osobnosti.
34. Sex kontrolira apetit. Moće biti jako zasitan.
35. Sex liječi kardiovaskularne bolesti.
36. Sex stvara intimnost.
37. Sex je izraz ljubavi.
38. Sex pomaće kod ugriza komaraca. Nanesite vlastitu spermu na mjesto koje vas svrbi.
39. Sex kao trampa. Razmijenite ga za bilo kakvu stvarčicu.
40. Sex vas dovodi u blići kontakt s vlastitim emocijama, npr. tugom.
41. Sex je vid izbjegavanja rada. I ja ovaj tekst mogu završiti neki drugi put.

va, 20 videa i 50 8mm filmova), prostitutka u salonima za masažu, bila je domaćica vlastitog kablovskog programa i objavljivala je članke i fotografije u bezbrojnim pornografskim časopisima (uključujući i svoj vlastiti). Godine 1985. napravila je prijelaz u svijet performans umjetnosti kao glumica u predstavi *Deep Inside Porno Stars* koja se davala u poznatom avangardnom prostoru Franklin Furnace u New Yorku. Ona taj prijelaz iz pornografije u svijet umjetnosti tumači kao oslobođenje od "junk sexa" prema eklektičkom istraživanju krajnjih granica seksualnosti.

Njene predstave mogu imati oblik monologa, one-woman sex showa, igre interakcije s publikom koja se poziva na sudjelovanje, i tantrički ritual izliječenja. Promovirajući svoju viziju seksualnosti New Age-a, Annie kaže: "Seks je put prema prosvjetljenju... Žene koje izvode porno guraju stvari u pozitivnom smjeru... Žene doista imaju nešto posebno za ponuditi kako bi pomogle našem društvu u seksualnom odrastanju."

U "Manifestu post-porn modernista" (koji je napisala zajedno s prijateljicom Veronikom Verom), Annie izjavljuje: "Post-porn modernisti slave seks kao silu koja hrani i daje život. Mi shvaćamo svoje genitalije kao neraskidivi dio duha. Mi koristimo seksualno eksplicitne riječi, slike i predstave kako bi komunicirali naše ideje i emocije. Protiv smo seksualne cenzure koja je nehumana i radi protiv umjetnosti. Snagu crpimo iz stava seksualnog pozitivizma. I s tom ljubavlju prema našem seksualnom biću, zabavljamo se i liječimo svijet."

Annie Sprinkle's Guidelines for Sex in the '90's
101 Uses for Sex or Why Sex is so Important
Biography

Gordana Vnuk direktorica je festivala Eurokaz i umjetnička voditeljica kazališnog programa u Chapter Arts Centre u Cardiffu.



Logo Annie Sprinkle

Summary

THE MODERN PRIMITIVES AND THE POST-PORN SHE-MODERNISTS

Gordana Vnuk is writing about the "body-art" of the nineties, which deals with the status of the human body in the world of high technology which leaves the body behind as redundant and out-of-fashion. The members of the Modern Primitives movement expose themselves to the physical pain as the only immediate experience through which they can preserve their personal identity. The body seems to be the only media upon which they still have some control. Ex-prostitutes wrote the Post-porn Modernists Manifesto, which describes the sexual censorship as the censorship of Art. Female performances that manipulate the Body, uncover the symbols which describe the women in the so-called "male world".

SVAKODNEVNO RAZMIŠLJAJTE O SEBI

Performansi Vlaste Delimar

Piše: **Markita Franulić**

Tijekom cjelokupne povijesti umjetnosti, osim rijetkih iznimaka, žena je uvijek bila lik koji se prikazuje, objekt predstavljanja. Struktura zapadne umjetnosti isključivala je ženu kao subjekt. Ona je najčešće bila figura kojom se prikazivalo neprikazivo: priroda, istina, vjera. Žena je u umjetnosti mogla biti jedino metaforom.

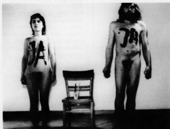
Tako je uglavnom bilo sve do šezdesetih i sedamdesetih godina našeg stoljeća. To se razdoblje poklapa i sa ženskim pokretom u Europi i SAD-u, što je mnogim umjetnicama (kao što su, na primjer: **Hannah Wilke, Rebecca Horn, Ulrike Rosenbach**) omogućilo da se bave pitanjima koja su bila relativno malo istraživana od strane njihovih muških kolega.

Kraj sedamdesetih godina razdoblje je kada se svojim radovima, akcijama i performansima na domaćoj umjetničkoj sceni pojavljuje zagrebačka umjetnica **Vlasta Delimar**. Govor u prvom licu i vlastito tijelo kao umjetnički materijal stalno su obilježje njezine umjetnosti. U svojim djelima u kojima vrlo često rabi fotografije vlastitoga lika i performansima (kojih je do sada izvela dvadesetak, što je čini jedinom našom umjetnicom koja se kontinuirano bavi performansom) upravo će tijelo biti ono koje će promatraču prenositi vrlo često intimne, subjektivne poruke, ali i izraze društvene kritike. Golo tijelo za nju će uvijek značiti slobodu i sredstvo povezivanja duhovnog i materijalnog. Naizgled paradoksalno, upravo kroz objektivizaciju vlastitoga lika u radovima, ona postaje subjektom svoje umjetnosti; njezin lik postaje paradigmom njezine ličnosti, ali i žene uopće.

Vlasta Delimar nastoji pobiti klasični polaritet viđenja patrijarhalne kulture u kojoj je žena pasivni objekt aktivnog muškog pogleda koji je objektivizira i vlada njome. Ona inzistira na ženskoj razlici, ali želi koncipirati razliku koja se neće temeljiti na suprotstavljanju nego na afirmaciji ženskih obilježja.

Ona može biti i metafora (nekada to i jest), ali prije svega je žena koja govori svojim ženskim glasom. U performansima (dijelu umjetničina rada o kojem će u ovom tekstu biti riječi) koji su često procesualnog karaktera i u kojima ponekad kombinira više medija (fotografiju, video, glazbu, ples...), Vlasta se bavi pitanjima komunikacije, samoistraživanjem i ispitivanjem vlastitog identiteta, problemom seksualnosti (odnos seksualnost - smrt, seksualnost - moć) i nasilja, osobito u odnosu prema ženi.

Umjetnost Vlaste Delimar vrlo se često temelji na šoku i provokaciji. No oni nisu sami sebi svrhom. Njihova je prvenstvena uloga poziv na razmišljanje. To je ujedno i tema jednog njezina rada, akcije iz 1979. godine: prolaznicima je dijelila letak na kojemu je pisalo "Svakodnevno razmišljajte o sebi", a upravo bismo te riječi mogli uzeti i kao svojevrsni moto njezina cjelokupnog djelovanja proteklih godina.



Pokušaj poistovjećenja zajedno sa Željkom Jermanom (1979)



Desimbolizacija zajedno sa Željkom Jermanom (1980-1982)

Zajednički performansi Vlaste Delimar i **Željka Jermana** temelje se na egzistencijalnoj poziciji pojedinca, na preispitivanju psiholoških i društvenih aspekata individualiteta i komunikacije, prije svega bazičnog interpersonalnog ponašanja na relaciji muškarac : žena, te muškarac - žena : društvo.

Svoj prvi performans *Pokušaj poistovjećenja* izvode 1979. g. u Podroomu (tadašnjem središtu alternativne umjetničke scene). U opisu performansa piše: "Stojimo goli pred publikom. Na tijelo bojom ispisujemo JA. Priljubljujemo tijela, grlimo se: boja se zamrlja, tekst je nečitljiv. Peremo tijela, ponovno ispisujemo JA i neko vrijeme stojimo mirno. Trajanje oko 20 minuta." Dvoje ljudskih bića, žena i muškarac, uspostavljaju komunikaciju, tjelesnu i duhovnu, neposrednim tjelesnim kontaktom i dodirom svojih ega ("ja"). U međusobnoj komunikaciji dio njezina ega prelazi na njega, a dio njegova na nju. Krajnji ishod, međutim, ponovno je dvoje pojedinaca, dvije zasebne ličnosti.

U *Desimbolizaciji* iz 1980. g. Vlasta (odjevena u suknju) i Jerman (u hlačama) na golim prsima bojom crtaju simbole: Vlasta za ženski spol rozom bojom, tradicionalno bojom za djevojčice, a Jerman za muški spol plavom bojom - bojom za dječake. Kada priljube tijela, boja se otiskuje s jednoga tijela na drugo. Simboli i boje pretapaju se, spajaju. *Desimbolizacija* je pokušaj boljeg razumijevanja drugog spola i svijest o nužnoj prisutnosti i one druge, muške strane u ženi i ženske u muškarcu. To je ujedno i kritika društvenih konvencija u odijevanju, ponašanju i poimanju odnosa muškarac - žena.

Za Vlastu muškarac će uvijek biti prijatelj, partner, pa čak i ono drugo ja, koje nas čini cjelovitim osobama.

Njihov sljedeći zajednički performans *Vjenčanje* nije samo umjetnička gesta, nego se odnos muško -



Provjerite jeste li živi, izdahnite zrak iz usta na ogledalo (1984)



Spanish Fly (1985)



Draga Vlasta (1985)

žensko preispituje u praksi, u stvarnosti. Riječ je, naime, o pravom vjenčanju Vlaste Delimar i Željka Jermana na općini i u crkvi Sv. Marka u Zagrebu. Nakon ceremonijala, u Galeriji suvremene umjetnosti održana je proslava, a na zidovima galerije izložene su fotografije s vjenčanja. S kasetofona su reproducirane snimke govora matičara i svećenika, tako da su posjetioci mogli usporediti obredne forme Crkve i države. Sama istinska muško-ženska, ljudska, emocionalna i seksualna komunikacija u takvoj vrsti odnosa u drugom je planu.

U svojem kasnijem performansu *Spanish Fly* (1985, 1986.) umjetnica će se također baviti neposrednom komunikacijom, ali taj put ona neće biti određena racionalnim ponašanjem, kao u prethodnima, već emocijama i iracionalnim ponašanjem oslobođena tijela mlade žene prepune vitalnosti, potaknutim djelovanjem afrodizijaka, alkohola i ciganske glazbe.

Prvi samostalni performans *Transformacija ličnosti* (1980.), Vlasta izvodi u obliku modne revije na kojoj se putem odjeće, šminke i frizure (za razne prilike, poslove i status) transformira u različite tipove žena. Prava ličnost posve je zakrivena, podređena društvenim normama i klišejima. Na kraju umjetnica izlazi na pistu gola, bez šminke. Posve komercijalna (i nekada izrazito ženska) izvedbena forma, kao što je modna revija ovdje dobiva inverzni predznak. Isticanjem individualiteta postaje upravo negacijom konzumizma.

Vlastito, žensko, najčešće golo tijelo konstantni je i glavni "materijal" i "izražajno sredstvo" Vlastine umjetnosti, kako fotografija tako i performancea. Golo tijelo potpuno je razotkrivanje, sebi i drugima. Ono je otkrivanje, iskazivanje svoga spola, svoje erotičnosti, svoje duše, ali i tuđih inhibicija i frustracija. "Golotinja je ekvivalent pogubljenja. Pokazujući golo tijelo - izražava se simbolično pogubljenje (odrubljivanje glave)" - piše Martek.

Golo tijelo je provokacija, izazivanje društvenih, moralnih i religioznih normi, ali ono ponajprije provocira na razmišljanje o sebi. Postavlja pitanja. Tijelo je i radost davanja i primanja, izazov, put prema vlastitoj slobodi.

Vlastino tijelo oslobođeno je želje da se svidi. Ono nikada nije redizajnirano. Istinsko je i stvarno. To nije žensko tijelo kakvo gledamo u modnim časopisima. To je tijelo s kakvim se suočavamo u vlastitom zrcalu. Subliminalna agresivnost takvog tijela pobuna je protiv stereotipnih ideala ljepote i viđenja žene. Možda je upravo to ono što, u susretu s Vlastinim radovima, iritira žensku(!) publiku koja se, vjerojatno, više voli identificirati s "idealiziranom" slikom žene iz ženskih časopisa.

Svjesna ograničenog izbora mogućnosti žene u društvu Vlasta kreira buntovni tip žene koja se bori upravo protiv tog stereotipnog viđenja žene, iznoseći pred publiku svoj individuum, svoju osobnu povijest, svoje emocije, svoju seksualnost, svoju nostalgiju, svoje tjelesne sokove... posredstvom svoga tijela.

Izravna veza seksualnosti i smrti prisutna u mnogim Vlastinim radovima, očituje se i u performansu *Provjerite jeste li živi, izdahnite zrak iz usta na ogledalo* (1984.). U zatamnjenom prostoru, zidova prekrivenih crnim draperijama, na čijim se bočnim zidovima nalaze velika ogledala s natpisom "Provjerite jeste li živi, izdahnite zrak iz usta na ogledalo", umjetnica, odjevena u prozirnu haljinu, leži na postamentu, okružena gomilom cvijeća i upaljenim svijećama, povremeno pomičući tijelo, dok se na platno u pozadini projiciraju dijapozitivi koji prikazuju njezino lice snimljeno u trenutku orgazma.

Seksualnost koja je za Vlastu paradigma života, životne energije, te ponajprije slobode, ali ujedno i smrt (orgazam kao "mala smrt" i spolni čin kao "gubljenje" racionalno građenog identiteta) i "stvarna" smrt sa svojim atributima (tijelo omotano crnim tilom, cvijeće aranžirano oko postolja-odra, svijeće, te sakralna atmosfera potencirana glazbom u dijalektičkom su odnosu. Ako je libido pozitivna energija, s druge je strane suprotni princip, težnja smrti. Libido u svojoj analogiji s erosom stvara vrijednost i značenje, a u svojoj analogiji s težnjom prema smrti, destabilizira, ali istodobno stvara, obnavlja i pokreće.

U Vlastinim performansima seksualnost je također "borba protiv represivne suštine civilizacije" (**Freud**).

U performansu (ili možda prije "živoj skulpturi") *Draga Vlasta* (1985.) umjetnica problematizira odnos nasilja i žrtve, čime će se baviti još i u performansima *Vezana za drvo* (1985.) i *Tražim ženu* (1996.). Uporaba tijela u tim je performansima izrazito dramatična i ekspresivna. U *Dragoj Vlasti*, Vlastino nepomično tijelo, djelomično skriveno, leži u nabacanom grmlju, simulaciji prirodnog ambijenta. Ružičasta haljina poderana je, a tijelo mjestimice krvavo. Žrtva je žena, silovana, a vjerojatno i ubijena. Nasilnik nije imenovan. Na jednoj strani je zlo, moć, na drugoj slabi, predstavljeni likom žene, utjelovljenjem pasivnog principa. U performansu *Vezana za drvo*, umjetnica je brutalno vezana za drvo na gradskom trgu (Cvjetni trg u Zagrebu), raščupane kose, lica i tijela punog modrica. Publika i prolaznici zapravo su tihi voajeri izvršenog nasilja.

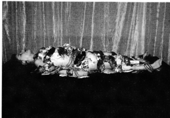
U našoj civilizaciji seksualna diferencijacija nije uvijek utemeljena na anatomskoj razlici, nego na pripisanoj vrijednosti određenom spolu. To je često socijalna i psihološka podloga za nasilje nad ženom i izvor moći koju prisvaja muški spol. U Vlastinim performansima zamjetan je i element samodestrukcije. "Sklonost samodestrukciji povezana je s mojim karakterom" - reći će. Samodestrukcija i destrukcija uopće nisu rijetkost u radovima umjetnica, koje doslovno čitavim svojim bićem izražavaju svoje stavove. Osim toga tu je i problem recepcije "ženske umjetnosti" (često izjednačavane s marginalnom i alternativnom umjetnošću) koja je više puta morala koristiti šok kako bi bila ozbiljno razmotrena (**Gina Pane**, na primjer, na svojim je per-



Jebanje je tužno (1986)



Jebanje je tužno (1986)



Marteku i Meret Oppenheim (1987)



Elsi von Freytag-Loringhoven (1988)

formansima ranjavala vlastito tijelo, smatrajući da ritualizirana bol ima pročišćujući efekt; **Orlan** neprestano mijenja izgled izlažući se plastičnim operacijama). Ipak, dominantna je uvijek prisutna težnja da se probudi umrtvljena i otuđena publika.

Jebanje je tužno (1986.), performans je inspiriran grafitom **Vlade Marteka**, kojeg Vlasta citira, ispisujući ga krasopisom na papire složene u velike crne ili bijele križeve, postavljene na zidove Galerije proširenih medija u kojoj je performans izveden. Na podu se nalazi veliki bijeli križ na čijem križištu umjetnica leži gola, tijela obojanog u crno, samo s crvenim bradavicama na dojkama. Na nogama su joj crne salonke, a preko lica crni til. Tijelo (i glava) umjetnice potpuno su negirani, poništeni. Na kraju položenog bijelog križa, ispod velikog crnog križa sjedi muškarac u crnim hlačama i bijeloj košulji, crno našminkanih usana. To nipošto nije macho muškarac, već mladić čiji su muški atributi djelomično neutralizirani pomalo feminiziranim izgledom. Svjetla unakrsno osvjetljavaju muškarca i ženu, dok je ostali prostor zamračen. Kad započne glazba, muškarac ustaje, polaže bijelu ružu na Vlastino tijelo i izlazi. "*Jebanje je tužno* čista je poetika naših tijela, naše seksualnosti, zapravo prolaznosti. Moje golo tijelo obojeno u crno je značilo negiranje sebe, ali i negiranje spola. Tijelo je u jednom trenutku bilo 'neprozirno' kako bi rekla **Julia Kristeva**. Bilo je to negiranje svoje spolnosti, a u ime uzajamnosti s drugim spolom. U trenutku 'jebanja' smo bespolni. Seks je moć kojoj se treba predati svjesno" - govori umjetnica u intervjuu za talijanski časopis Virus. Elementi citatnosti i referenci na rad drugih umjetnika, osobito onih koji su djelovali s marginalnih pozicija, javljaju se u seriji performansa - hommagea posvećenih umjetnicama koje cijeni kao osobe i čiji rad nalazi poticajnim za svoj rad. *Elsi von Freytag-Loringhoven*, istaknutoj predstavnici newyorške Dade, ženi snažne ličnosti i nesputana ponašanja, posvećuje poetičan performans na maksimirskom jezeru. Stojeći, s tortom s upaljenim svijećama na glavi, u čamcu kojim je upravljao mladić lagano veslajući, poput kakve pogrebne svečenice otklizala je površinom jezera u ljetni sumrak. U performansu *Marteku i Meret Oppenheim* (1989.), leži gola na stolu, tijela prekrivena sirovim mesom i ribama. U tom radu izravno se poziva na Martekov letak "Jedite meso" (u kojemu umjetnik potiče na jedenje mesa jer ono jača agresivnost, mržnju prema državi, iskonsku snagu i hedonizam), te na rad **Meret Oppenheim** koja se u svom radu koristila ready-made objektima i koja je žensko tijelo također prekrila hranom. Iskustvo majčinstva koje u nekim aspektima obogaćuje, dok u drugima zakida i može biti bolno, preneseno je u performance *Smijem strpljenje* (1989.). Umjetnica se kreće uz rubove klaustrofobičnog prostora poput kaveza, obloženog najlonom, polijevajući golo tijelo crvenom bojom. Neprekidno se čuje glasni plač djeteta.

Korištenjem tzv. ženskih materijala kao što su til, čipka, umjetno cvijeće, vrpce, zrcala, vata... umjetnica stvara karakterističnu ikonografiju i vlastiti, često dvoznačan i proturječan simbolički jezik. Navedeni materijali sadrže u sebi proturječnost simbolike brižna i marljiva rada žene pripadnice građanskog staleža i izrazite seksualnosti. Til posjeduje različite konotacije, od voajerske do sakralne, od svečane do funeralne. Istodobno pokriva i otkriva, ovija mrtvo tijelo i ženu koja čeka dodir. Prisutnost pojedinih ritualnih elemenata ili čak preuzimanje i uključivanje u rad stvarnog rituala stvara svečanu, uzvišenu atmosferu, ali istodobno je i provokacija. Umjetnost Vlaste Delimar utemeljena je u stvarnosti, u stvarnosti njezina tijela, njezinih emocija, želja i instinkata o kojima uvijek govori u prvom licu, polazeći od vlastite egzistencijalne pozicije žene, umjetnice, društvenog i ljudskog bića u lokalnim i univerzalnim okolnostima.

Markita Franulić je povjesničar umjetnosti iz Zagreba.

Summary

THINK ABOUT YOURSELF EVERYDAY THE PERFORMANCES OF VLASTA DELIMAR

At the end of the seventies, Croatian artist Vlasta Delimar started with the performances that have dealt with her own body being a basic artistic material. By provocative showing of her naked body as an expression of the personal freedom, she was pointing to the sociological frustrations and stereotypical understanding of the relations between sexes. Affirming the female body , she is pointing to the problems of identity, sexuality, communication and violence. Vlasta Delimar puts the accent to the body as the subject determined by the spirit, and not the moral or religious standards.

Dodir

francuski dnevnik

Gojko Bjelac

A. ISPOVIJEDANJE

...U kazalištu se obraćamo drugima: jedino zbog sebe, jedino iz sebe, govoreći uvijek samo o sebi - tako izbjegavamo beznadnu Uopćenost, apsurdnu Simulaciju, te diletantsku Deskripciju...
Ako je "moja" ispovijed na sceni - rezultat istinskog krika za Nemogućim, onda će ta ispovijest biti neizbježno: i autentična, i organska, i snažna, te posljedična - jer će sve "izrečene istine" o nama samima, autorima-izvođačima, neminovno u publici izazivati asocijacije i projekcije sličnih a najrazličitijih intimnih golgota.
Naime, naša će kazališna bol - provocirati tuđu bol; naše ozarenje - tuđe ozarenje, pa ćemo tada svi zajedno, u toku predstave i nakon nje, pripadati jednoj jedinoj porodici Očajnika...)
Kako se ispovijedati u teatru?!
Jednostavno: prevoditi naše asocijativne atrakcije u konkretne scenske akcije.

B. FORMA

Ona dakako proizlazi iz radnje. Ali radnja za nas nije i nikako ne smije biti tek namjera i delanje - ona mora biti više i dublje od toga, radnja je za nas prije svega **Dodir**. Svako, pa i najmanje (vidljivo ili nevidljivo) opažanje sebe i drugog, svaki uhvaćeni titraj (u nama!) - koji žuđi za spajanjem i promjenom - je **Dodir: najsavršenija Radnja.**
(Istodobno: u svakom kazališnom činu, u svakom izvedenom postupku, mimici, gesti, pokretu (= Dodiru!), trebalo bi postojati nešto od Spleena Smrti, neki iracionalni dodatak, izmaglica, zadanom materijalu; hermetični podtekst u svakom izvedenom detalju, - no takav, koji kontinuirano, temeljito a neizravno govori o nečem iznad i iza života: o Sudbini nas marioneta!)
Kazalište je paradoks: "nekrofilno svetište"...

C. IZMEĐU STVARNOSTI I NEPOZNATOG - JEST KAZALIŠTE

Teatar svoje sadržaje i formu traži, nalazi, crpi i uobličava na izlazu iz Života, a na ulazu u Smrt, - u međuprostoru koji zovemo Mašta! Jer, samo smo po njoj posebni, i egzistentni. S njom napokon sanjamo, najveću lažutopiju: Vječnost...

D. SAMOĆA I STID

Našu najosobniju Samoću (u svijetu!) i Stid (od svijeta!), valja pornografski (samoubilački hrabro!) zloupotrijebiti kao najdirektnije stimuluse i korektore svake autorske i izvođačke aktivnosti, kako u izboru motiva, tako jednako i u upotrebi glumačkih izražajnih sredstava, - a sve u cilju krajnjeg rezultata: poezije.

E. SAMOOSJEĆANJE

Svako glumačko samoosjećanje na pozornici treba graditi kroz prizmu Melankolije: jer ona je krajnji "domet" psihologije, te prvi korak metafizike značenja.
Samo se iz melankolije može iscijediti onaj ekstrakt "zlatne prašine mučnine" kojim je posut Život a osjenčana Umjetnost.
"Zlatna prašina mučnine" je zadnji, najsublimniji supstrat ljudskog straha i gađenja prema Postojanju, zato će njen odsjaj u publici neprestano izazivati jezu i zebnju, suočavajući posmatrače permanentno s tjeskobom zajedničkog nam Trajanja.
(Ma o čemu zborili, ma kako to isto tumačili, ma u kakve haljine se oblačili - pozornicom će stalno-paralelno - odjekivati potmuli eho neprekidnog šaputanja: "... već smo jednom nogom u smrti... već smo..."!)
Glumci na sebi nose stalno, i na svemu, "zlatnu prašinu mučnine", "sramni žig Prolaznosti". (A za prolaznost, bolje metafore od Teatra nema, veli Camus.)
Teatar je "oda Nestajanju"... (I kod Shakespearea, i kod Čehova, i kod Becketta - a oni su posve dovoljni jamci.)
A njegova osnovna, sveobuhvatna i svevremena tema jest: Spokoj. (Serenitas!)

F. ŽUDNJA ZA SPOKOJEM

Teatar ne oponaša život, nije ni "trajno boravište duša" - on nije ni jedno ni drugo! Kazalište je treća realnost postojanja: u kojoj je **gluma egzistencija** a njeni **rezultati esencija**, s mogućnošću bezbrojnih ponavljanja i varijacija.
Glumac je jedino biće tobožnje vječnosti!

Jean - François Lyotard



Logos i téhnê, ili telegrafija

Naslov logos i *téhnê* vrlo je pretenciozan. U argumentima za ovu rasprave organizatori su stavili naglasak na utjecaj koji rečene nove tehnologije imaju na konstitutivne sinteze prostora i vremena. A u svojoj uvodnoj napomeni ove rasprave **Bernard Stiegler** istaknuo je tri točke:

1. tehnika nije, vjerojatno nije nikad ni bila, sredstvo za postizanje cilja koji bi bio znanost;
2. naprotiv, "tehno-znanost" (**Habermasova**) aktualni je svršetak jednog tehnologosa koji bitno djeluje u zapadnom logosu (čak i ako su grčki *tehnai* bili u prvom redu jezični stilovi, logotehnike);
3. i, naposljetku, nove tehnologije danas osvajaju javni prostor i zajedničko vrijeme (osvajaju ih na način industrijskih predmeta proizvodnje i potrošnje, uključujući i "kulturnih"), a to je, prema planetarnim mjerilima, to je dakle prostor-vrijeme, recimo to, "najintimniji" u svojim "najelementarnijim" sintezama, koji je napadnut, uznemiren i nedvojbeno modificiran trenutnim stanjem tehnologije.

Pošao bih od glavne hipoteze Stieglerovih radova, prema kojoj je svaka tehnika "objektivizacija", odnosno spacijalizacija, smisla, čiji je model dan samim pismom, u uobičajenom smislu riječi. I od toga da upis, ostavljanje traga s jedne strane, jer je "čitljiv" (dekodirajući, ako vam je draže), otvara smisleni javni prostor i proizvodi zajednicu korisnika-proizvođača, a s druge strane (?) jer posjeduje trajnost zbog svoje označenosti na prostornoj podlozi, štiti znak od prošlog događaja, ili, bolje, proizvodi ga kao dostupnu, ponudivu, reaktualiziranu memoriju.

Moja namjera ovdje jest da, ponešto formalistički, razdružim više aspekata toga učinka-memorije tako stvorenim tehnikom kao upisom, vrativši ga ponajprije na aktualno stanje tehnologosa. Poslužio bih se terminologijom koju bi se moglo nazvati materijalističkom, i stoga metafizičkom. Uvjeravam se da je to zbog prikladnosti, da ne bih svoje izlaganje učinio previše ozbiljnim. Možda me i ozbiljnost teme sprječava da napravim bolje.

Razlikujem dakle, ne pretendirajući na iscrpnost, tri vrste učinka-memorije tehnološkog upisa općenito: utiranje, čišćenje i prijelaz, koji, grosso modo koincidiraju svaki za sebe s tim trima vrlo različitim vrstama sinteze vremena povezane sa upisom, a to su navika, rememoracija i anamneza.

1.

Navika je postojan, kadšto složen, energetski mehanizam raznovrsne plastičnosti, koji strukturira jedan tip ponašanja u jednom tipu kontekstualne situacije. Stabilnost mehanizma omogućuje ponavljanje ponašanja tipa uz znatnu uštedu energije.

Psiholog i fiziolog kažu da se navika stječe, za razliku od drugih postojanih mehanizama, poput instinkta. Vi također znate da granica između dvije vrste mehanizama nije jasna. Primjerice, primjena određenih instinkata može zahtijevati učenje ili barem biti njime olakšana. Ali to nije moje pitanje. Navika počiva na utiranju (određenom genetski ili ne), kako se to govorilo prije jednog stoljeća, odnosno na postupnom uključivanju niza elemenata, primjerice neurona, živčanih zona i vodiča kad je riječ o kralježnjacima. Općenito shvaćeno, to uključivanje izgleda kao poseban slučaj onoga što astronomija i arhaička i klasična kozmologija nazivaju privlačenjem. Elementi (zvijezde, čestice, stanice, jedinke jedne žive vrste), koji se mogu začeti odvojeno, tvore jednu cjelinu koja se razlikuje svojom dvostrukom

unutrašnjom transcendencijom: svojstva cjeline nadmašuju svojstva zbroja dijelova, i svaki element, shvaćen za sebe, ne iscrpljuje se u vlastitoj definiciji dijela takve ukupnosti. Samo privlačenje u klasičnom smislu poseban je slučaj onoga što opća fizička teorija danas naziva interakcijom (u jezgri, atomu, molekuli, stanici, planetarnom sistemu, svemirskoj izmaglici, galaksiji, kozmosu). Također bi je u klasičnoj filozofiji nazvali recipročnom akcijom. Poznato vam je kako je informatička i komunikacijska teorija (kibernetika) poslije **Neumanna** i **Wienera** omogućila da se pročisti koncept interakcije, primjerice kod genetičkog reguliranja živog organizma, i koji je također njezin utjecaj na danas aktualnu koncepciju i praksu društvenih cjelina.
"Kulture", u smislu kulturalizma, mogu se smatrati nejasnoćama navika čije je trajno djelovanje na pojedince koji su njezini elementi osigurano tim stabilnim energetskim mehanizmima koje suvremena antropologija naziva strukturama. Zakoni strukture koji omogućuju cirkulaciju (utiranje) riječi, dobara i žena (preuzimam trilogiju **Lévi-Straussa**) na neobičan način, recimo: idiomatski, dok su i drugi načini u načelu mogući, ti su zakoni norme utiranja. U tradicionalnim kulturama, tako određene navike uključuju također i geografske i kronološke elemente, bilo bi bolje reći mjesta i momente, rečena mjesta i rečene momente, budući da su svojom konstrukcijom te kulture nejasnoće navika umetnute u uobičajeni prostor-vrijeme. Uobičajen poput tla.
Jedno od pitanja na kojima Stieglerova napomena i argumenti rasprave, ali također i ona studija **Jeana Chesneauxa**, inzistiraju, jest pitanje "delokalizacije" i "detemporalizacije" utiranja pojavom novih tehnologija. Ovo utiranje otpočelo je s prvom "tehnološkom revolucijom" koja je omogućila industriji (ugljen, para i/ili elektricitet) da se proširi na sve kulture (većom ili manjom brzinom, većom ili manjom težinom) predmeta koji zahtijevaju načine (navike) proizvodnje, razmjene i potrošnje moguće i valjane izvan prostora i vremena. Suvremeni strojevi mogu obavljati operacije koje su se nazivale mentalnim: pretvaranje podataka u informatičke pojmove i njihovo skladištenje (memorizacija), reguliranje pristupa informaciji (ono što se nazivalo "pozivom"), proračun mogućih učinaka prema programima, vodeći računa o varijablama i izborima (strategiji). Svaki podatak postaje koristan (iskoristiv, operativan) čim ga se može prevesti u informaciju. To je slučaj i s podacima koje se naziva senzibilnim, bojama, zvukovima, u točnoj mjeri u kojoj su njihova fizička konstitutivna svojstva identificirana. Nakon digitalizacije ti podaci mogu biti sintetizirani bilo gdje i bilo kada da bi se dobili slični kromatski ili akustički proizvodi (simulakrumi). Oni su tako učinjeni neovisnima o mjestu i trenutku svoje "inicijalne" recepcije, ostvarivi na prostornoj i vremenskoj udaljenosti, recimo: telegrafični. Sama ideja da postoji jedna "inicijalna" recepcija, ono što se od Kanta dalje naziva "estetikom", jedan empirijski ili transcendentalni način naklonosti duha putem jedne "supstancije" koju on ne kontrolira u potpunosti, koja mu se događa ovdje i sada, ta se ideja čini zastarjelim arhaizmom.
Ja ovdje ne slijedim taj put, put duboke krize estetike i time suvremenih umjetnosti. Kad je riječ o memoriji-utiranju, dovoljno je zapaziti dvije značajne činjenice:

a) Aktualna tehnologija, taj specifični način tele-grafije, pisma na daljinu, udaljuje bliske kontekste od kojih su satkane ukorijenjene kulture. Tako je ona, svojim vlastitim načinom upisa, zapravo proizvoditeljica jedne vrste memorizacije oslobođene uvjeta trenutnih u vremenu i prostoru. Pitanje koje ovdje treba postaviti glasi: što je jedno tijelo (vlastito tijelo, društveno tijelo) u tele-grafičkoj kulturi? Ona ga poziva k jednoj spontanoj proizvodnji prošlosti u navikama, k tradiciji ili prijenosu načina mišljenja, htijenja i osjećanja, jednoj vrsti utiranja, prema tome, koja će zakomplicirati, osporiti, neutralizirati, oslabiti prethodna zajednička utiranja. I u svakom slučaju, prevesti ih da bi ih prenijela kad na njih dođe red, i učinila prenosivim. Prethodna utiranja, toliko dugo dok tamo ostaju, dok malo odolijevaju, postaju subkulturama. Pitanje jedne hegemonijske telekulture na planetarnoj ljestvici već je postavljeno.
b) Utiranja koja odgovaraju toj kulturi za većinu ljudskih bića tek se trebaju ostvariti. Zato ta kultura i jest upitna. Stiegler je u pravu kad inzistira na nužnosti da se načini upisa (dakle memorizacije) koji su joj svojstveni učine dostupnim pojedincima. Problemi naobrazbe kao učenja navika. Škola je učila pisanju buduće građane. Koja je institucija zadužena za učenje tele-grafije? Može li ideal za kojim teži jedna takva institucija još uvijek biti građanin? Postoji li čak institucija za telegrafizaciju ljudskih bića? Nije li ideja institucije povezana s državom i pisanjem-čitanjem? To jest s idealom jednog političkog tijela? U svakom slučaju i previše je jasno da države nisu instancije kontrole općeg procesa novog telegrafskog utiranja. One su jedan element, i to samo jedan element, regulacije toga procesa, koji ih u svom principu daleko premašuje. Ovdje bi bilo potrebno poduhvatiti se analize, rekao bih metafizičke i ontološke, kapitalizma. Ali ti problemi učenja i njegove kontrole potječu već iz jednog drugog učinka-memorije, ali to nije utiranje, već čišćenje.

2.

Ono što ja ovdje nazivam čišćenjem odgovara onoj sintezi vremena koju se u klasičnoj filozofiji i psihologiji nazivalo rememoracijom. Za razliku od utiranja-navika, sinteza rememoracije ne podrazumijeva samo zadržavanje prošlosti u sadašnjosti kao sadašnjosti, već sintezu prošlosti kao takvu i njezinu reaktualizaciju kao prošlosti u sadašnjosti (svijesti).
Rememorizacija podrazumijeva identifikaciju rememoriranog, njezino uvrštenje u jedan vremenski plan i jednu kartografiju.
Kant je govorio: ne samo shvatljive i reproduk-



tivne već i rekognitivne sinteze. **Bergson** je govorio: ne samo kašnjenje u reakciji na stimulaciju, ne samo suspenzija i pohranjivanje te reakcije kao potencijalne, koja je navika, već hvatanje te zabranjene reakcije i onda kada nije potaknuta trenutnom situacijom. Što podrazumijeva, u jednom i drugom opisu, intervenciju jedne meta-instancije koja upisuje na samoj sebi, čuva i čini dostupnom cjelinu akcija-reakcija neovisno o sadašnjem mjestu i trenutku. Dakle već jedna tele-grafija. To je koncept kod Kanta, to je svijest-cortex kod Bergsona. Danas kažemo da je to jezik *stricto sensu*, ljudski jezik koji karakterizira njegova dvostruka artikulacija, semantička i fonetička. Prema tom pristupu, sam jezik odmah je shvaćen kao tehnika, i to tehnika višeg ranga, metatehnika. Za razliku od jednostavnog utiranja, memorija-jezik podrazumijeva nepoznata svojstva navike: denotaciju onoga što ona sadrži (zahvaljujući svojoj simboličkoj transkripciji), rekurenciju (kombinacija znakova je nebrojena, počevši od jednostavnih generativnih pravila, njezine "gramatike"), i samoreferencijalnost (jezični znakovi mogu biti označeni jezičnim znakovima: metajezik). Mislim da se generativna i transformacijska lingvistika mnogo više od funkcionalističke lingvistike približila tehnici jezika. Jer *téhnê* je apstrakt koji potječe od *tiktô* koji znači *stvoriti, roditi* (*tekontè*, roditelji; *teknon*, potomak).

S pravom se može reći da je živa stanica, organizam sa svojim organima, već *tehnai*, da je "život" kao što se kaže već tehnika - preostaje da njezin "jezik" (recimo, genetski kod) ne samo ograničava operativnost te tehnike već i (a to je isto) da mu ne omogućuje objektivizaciju, spoznaju i kontroliranu kompleksnost. Povijest života na našem planetu nije spojiva s poviješću tehnike u današnjem smislu, jer nije slijedila put rememoracije nego utiranja.

Jezik, zbog svojih rečenih osobina, recimo: kao nedefinirani *autotéhnê*, jer u sebi ima mogućnost neograničenog broja kombinacija, otkriva u isto vrijeme ono što je dovršeno u svakom upisu, uključujući i vlastiti. Ovaj zahtijeva selekciju onoga što je upisano. Same jezične strukture izvodioci su isključivanja, na svim svojim razinama, fonematskim, semantičkim, mitskim, narativnim itd.

Pojmovima *logikê téhnê*, *rhétorikê téhnê* i poétikê téhnê, Grci, **Aristotel**, ne određuju samo skupine pravila koje se moraju promotriti u umjetnosti argumentiranja, uvjeravanja i očaravanja, oni otkrivaju istodobno finitizam te upotrebe, i time otkrivaju beskrajni horizont za iskazivanje, beskrajnu zadaću rađanja novih rečenica i pravila. Zadaću koja se nekada nazivala filozofijom, tom čudnom riječi. Filozofija je nekad bila rekognitivna instancija, meta- ili tele-grafička instancija koju smatram svojstvenom "aktivnoj" memoriji, ali ona instancija koja se pojavljuje kao kvazi-institucija u javnom prostoru, i koja hvata denotativno i stavlja u pitanje kulturu navika u kojima izlazi na vidjelo.

Tehnologos je dakle rememoracija, a ne samo navika. Njegov samoreferencijalni kapacitet, refleksija u uobičajenom smislu, kritika ako vam je draže, kreće se rememorirajući vlastite pretpostavke i vlastite prikrivene misli kao i svoja ograničenja. A istim si udarcem tehnologos otvara svijet onoga što je bilo isključeno svojom vlastitom konstitucijom, svojim strukturama funkcioniranja, na svim razinama. Na taj se način izmišljaju novi denotativni jezični rodovi, aritmetika, geometrija i analiza. Na taj se način rađa znanost, znanosti, kao proces osvajanja nepoznatog, eksperimentiranja izvan tradicionalnog kulturnog iskustva, kompleksnosti logosa izvan tehnologosa dobivenog utiranjem. To je onaj proces koji ja nazivam čišćenjem.

On se kao denotativan na kraju pojavljuje kao institucija u onome što smo nazvali istraživanje i razvoj. Suvremena tehnoznanost njegova je izravna emanacija nakon stoljeća okljevajnja formiranja. Ali sada znamo da se to "uhvatilo", nepovratno.

Da je ta rememoracija aktivna, i to sve aktivnija, iznimno aktivna, to filozofi znaju od moderne kada u njoj otkrivaju simptom hipertrofije volje. Aspekt reaktivnosti, toliko primjetan u utiranju, briše se u čišćenju. Bog, priroda, sudbina također su "očišćeni". A s njima i princip jednog kraja procesa istraživanja i razvoja. Analogija toga procesa s procesom biološke adaptacije ne odolijeva samo refleksiji jer ona počiva samo na utiranju. Jasno je da je ona s tehnoznanošću u njezinu sadašnjem stanju snaga koju treba "uključiti u niz", kako sam rekao u početku, kapacitet sinteze koja djeluje na planetu Zemlji, i kojoj je ljudska vrsta mnogo više sredstvo nego korisnik. Ona se čak mora "dehumanizirati", u smislu u kojem je ona tek još biokulturna vrsta, da bi dosegnula razinu nove kompleksnosti, da bi postala telegrafička. Etički problemi koje postavlja tehnoznanost ovdje su da posvjedoče da je problem već postavljen. Kada je moguće simulirati *in vitro* sunčevu eksploziju ili oplodnju i trudnoću živog bića, potrebno je znati što se želi. Ili o tomu ne znamo ništa. Postoji, u principu čišćenja, to potiskivanje ciljeva. Ono je zaodjeveno svim bojama: odredište čovjeka, progres, svjetla, emancipacija, sreća. Danas se javlja posve ogoljeno. Znati i moći više, da, ali zašto, ne.

Može li se *telekoinônia*, jedna telegrafska zajednica bez telosa, konstituirati (oko) toga odbijanja?

3.

Na kraju i nekoliko riječi o "prijelazu". To je druga memorizacija, povezana s jednom drugim pismom a ne upisom putem utiranja ili nekim drugim eksperimentiranjem osim uobičajenog ponavljanja i voljne rememoracije. Upotrebljavam pojam "prijelaza" s aluzijom na tu treću tehniku memoriziranja koju **Freud** suprotstavlja prvim dvjema u svom spisu o "psihoanalitičkoj tehnici": dotično "prijeći" (infinitiv) jest njemački *durch*, od *Durcharbeitung*, ili *through* od engleskog *working through*, prijelaz putem trans- ili per-laboracije.

Ta radna riječ, u upotrebi nakon Freuda, prilično je varljiva. Postoji također i rad u svakoj tehnici: ne protječe, ne čisti se bez trošenja energije. Ako prijelaz zasigurno troši više snage nego neka druga tehnika, to je stoga što je to tehnika bez pravila, ili s negativnim pravilima, s deregulacijom. Generativnost bez mehanizma osim, ako je moguće, odsutnosti mehanizma.

Sam će logos u toj tehnologiji morati biti okrenut ne sam sebi, kao u čišćenju, ciljevima aproprijacije i ekspanzije, već okrenut protiv samoga sebe, ukoliko je "povezan", kako je govorio Freud, ukoliko je sintetiziran na svim razinama s fonematikom sve do argumentacije i retorike. Radi se, općenito, upravo o tome da se prođe mimo sinteze.

Ili, ako vam je draže, da se prođe mimo podsjećanja na ono što je bilo zaboravljeno. Značilo bi to podsjetiti se na ono što se nije moglo zaboraviti jer to nije bilo ni upisano. Je li se uopće moguće podsjetiti ako to nije bilo upisano? Ima li to smisla? I je li to jedna tehnološka zadaća za tekhnologos?

U svakom slučaju, složit ćemo sa da je to lijepa tele-grafija, upis na daljinu, na veliku udaljenost, i za veliku udaljenost, u vremenu i prostoru. A ta udaljenost, poznato je, nije udaljena godinama svjetlosti, ona može biti, mora biti posve blizu. I to u samom pitanju koje je eksperimentalno čišćenje ostavilo da visi u zraku. U tajni odbijanja koje ga podupire.

Shvaćate li o čemu ovdje govorim: o tome da psihoanaliza zaziva anamnezu, o tome da rečena "francuska misao" već dugo zaziva pismo. Ne shvaćam taj "prijelaz" kao prijestup, a to je stoga što sam se udaljio (možda prebrzo) od **Bataillea** i **Klossowskog**. Eto kako bih ga želio tematizirati u svom materijalističkom "pristupu" tehnologijama koji zastupam danas.

Ima smisla pokušati podsjetiti na nešto (recimo: nešto) što nije bilo upisano ako je upis toga nečega izbrisao pisanu ili memoriranu podlogu. Posudit ću iz jednog od **Dôgenovih** traktata *Shobôgenzô*, iz *Zenkija*, ovu metaforu o zrcalu: može postojati neka pojava koju zrcalo ne može odražavati, ali koja ga razbija u komadiće. Jedan stranac, jedan Kinez, mogu stati pred zrcalo i njihova će se slika pojaviti. Ali ako se ono što Dôgen naziva "jasnim zrcalom" suprotstavi zrcalu, tada će se "sve razbiti u komadiće". Dôgen pojašnjava: "Nemojte misliti da najprije postoji vrijeme kada se lom još ne događa, niti da zatim postoji vrijeme u kojem se sve lomi" (*Shobôgenzô*, str. 106-107). Postoji dakle jedna razorna prisutnost, ona nikada nije upisana ni memorirajuća. Ona se ne pojavljuje. To nije zaboravljeni upis, on nema mjesta i trenutka na podlozi upisâ, u odražavajućem zrcalu. Ona ostaje nesvjesna i utiranja i čišćenjâ.

Nisam siguran da je Zapad uspio misliti o tome, s obzirom na svoju tehno-logičku vokaciju - filozofski Zapad. Platon možda, kada pokušava misliti agathon izvan esencije. Freud možda, kada pokušava misliti prvobitno potiskivanje. Ali uvijek pod prijetnjom, i jedan i drugi, novog pada u tehnologos. Jer pokušavaju pronaći "riječ koja oslobađa", kako piše Dôgen. I naposljetku kod samog **Heideggera**, nedostaje možda žestine loma, možda se s previše lakoće naziva "čistinom" učinak jasnog zrcala biti na zrcalu bića...?

Nisam previše siguran da iscrpljujući Edipov rad u smjeru prisutnosti koja je slomila njegovo pamćenje, riječi božje, zaslužuje ime perlaboracije, anamneze. Sve ovisi o načinu na koji se "smjesti" Apolonova riječ u razvoju Edipova života. U tome se sastoji cijelo pitanje nakon Freuda: je li prvi udarac, koji, kao što znate, nije bio registriran i vraća se tek kao drugi udarac, označen, je li taj prvi udarac bio udaren na istu površinu upisa na koju su se upisali drugi i sljedeći, drukčiji od njih samo zato što se ne mogu dešifrirati? Ti pojmovi "prvog" i "drugog" su opasni: oni izjednačuju jasno zrcalo sa zrcalom.

Anamneza bi bila ta opomena, to upozorenje, ili poziv na ispunjenje obveze (*mnaomai, mnomai*, latinski *monere, monimentum*) koji se treba uspraviti (*ana-*) prema jasnom zrcalu, putem lomljenja.

U jednom smislu možemo imati, i priznajem da sam imao, mnogo rezervi prema freudijanskoj koncepciji anamneze. Ostaje međutim, kao slučajno, da su spisi o psihoanalitičkoj tehnici, odakle izvlačim, među ostalim, što ste prepoznali, i trilogiju koja me vodi, repeticiju, rememoraciju, perlaboraciju - ti spisi o tehnici uče tome što mora biti tehnologija, kada je riječ o tome da se osigura prijelaz anamneze. Ona za psihoanalitičara znači da mora načuliti treće uho, odbaciti svaki prethodni upis druga dva uha (začepivši ih), napustiti već utvrđene sinteze, koje god razine bile, logičke, retoričke, i čak lingvističke, i dopustiti da se slobodnim plutajućim načinom radi ono što se događa, to jest ono značajno, koliko se god činilo besmislenim. Ja vidim samo pismo kao anamnezu onoga što nije bilo upisano, da bih podupro usporedbu s tim a-tehničkim pravilom, ili a-tehnološkim. Jer ona upisu nudi bijeli papir, bijel kao neutralnost analitičkog uha.

Tim više što se ona sili da još više izbjeli asocijacije koje su i same slobodne.

Ja ne razvijam taj izvanredno zamršen i intrigantan problem. To pismo kao prijeaz ili anamnezu nalazimo kod pisaca, umjetnika (to je perlaboracija kod **Cézannea**, očito), kao otpor (u jednom ne psihoanalitičkom smislu, mislim, prije u smislu Wilsona iz **Orwellove** 1984) sintezama utiranja i čišćenja. Lošim programima i velikim telegramima. Cijelo se pitanje sastoji u tome je li prijelaz, hoće li prijelaz biti moguć, omogućen novim načinom upisivanja i memoracije koji karakteriziraju nove tehnologije? Ne nameću li one sinteze, i začete sinteze, još intimnije u duši nego što to čini bilo koja prethodna tehnologija? Ali čak i time, ne pomažu li one također istančanju našeg anamnestičkog otpora? Zaustavljam se na ovoj slabašnoj nadi, previše dijalektičnoj da bi bila ozbiljna. Sve ostaje za razmišljanje, pokušavanje.

Prijevod: Vesna Pavković

Orginal objavljen u:
L'inhumain: Causeries sur le temps, Paris, 1988.

Adolf Loos

ORNAMENTI ZLOČINA



Poznato je da čovječji zametak prolazi u utrobi materinoj kroza sve faze evolucije životinjskog carstva. Čovjek od svog rođenja prima od vanjskog svijeta iste utiske kao i malo pseto. Njegovo djetinjstvo sadrži sve etape povijesti čovječanstva. Kad su mu dvije godine, on osjeća i zamjećuje kao Papuanac, u četvrtoj kao stari German. U šestoj gleda svijet očima Sokrata, a kad mu je osam godina, očima Voltaireovim. Tek u osmoj godini spoznaje ljubičastu boju, koju je otkrilo XVIII. stoljeće. Prije toga vremena ljubice su bile modre, a skrlet crven. Naši nam fizičari danas pokazuju u sunčanom spektru boje, koje već imaju svoje ime, ali razlikovat će ih tek buduće generacije.

Malo dijete, Papuanac, živi izvan granica postojećeg morala. Papuanac ubija svoje neprijatelje i jede ih; to za nj nije zločin. Moderan pak čovjek, koji ubija svoga susjeda i pojede ga, ne može a da se ne smatra zločincem ili izrodom. Papuanac tetovira svoju kožu, svoj čamac, svoja vesla i sve ono, što mu dolazi pod ruku. On nije zločinac. Ali moderan čovjek, koji sebe tetovira, zločinac je ili izrod. U mnogim tamnicama ima do osamdeset postotaka tetoviranih. Tetovirani, koji žive na slobodi, potajni su zločinci ili degenerirani aristokrati. Čini se da je njihov život savršeno besprijekoran. A to stoga što su mrtvi prije no što su počinili zločin.

Nagon primitivna čovjeka, da šara svoje lice i sve predmete kojima se služi, zapravo je početak umjetnosti, prvo natucanje o slikarstvu. Taj je nagon u svojoj biti erotičan. To je isti nagon odakle su prokljućale simfonije Beethovenove. Prvi čovjek, koji je mrčio ornamente po stijenama svoje spilje, osjećao je isti užitak kao i Beethoven kad je komponirao Devetu, ali iako princip umjetnosti ostaje uvijek isti, izražaj se mijenja tokom stoljeća, a čovjek naših dana, koji osjeća nagon da mrči po stijenama, zločinac je ili izrod. Ovaj je nagon normalan kod djeteta, koje počinje udovoljavati svom umjetničkom instinktu crtajući erotičke simbole. Kod modernog i odraslog čovjeka to je patološki simptom.

Postavljam i proglašujem ovaj zakon: čim je veći razvoj kulture tim više nestaje ornamenta sa predmeta svakidašnjeg života. Mislio sam, da donosim suvremenicima novu radost, ali oni mi za to nisu bili zahvalni. Naprotiv, ova ih je vijest ispunila žalošću; prignječila ih je pomisao da neće moći "stvarati" novi ornament. Svaki crnac, ljudi svih narodnosti i svih vjekova izmišljali su ornamente, a samo mi, ljudi XIX. stoljeća, da nismo za to podobni! Uistinu, kuće, pokućstvo i svi predmeti, koje su ljudi prošlih vjekova stvarali i izrađivali, nisu bili dostojni da preživе: iščeznuli su. Mi nemamo onog alata kojim se služio stolar u doba Karolinga. Ali opet smo najneznatnije daske, na kojima je bio ornament, pribirali, čistili, brižljivo čuvali, i mi gradimo palače da sačuvamo tu plijesan, šetamo među staklenim vitrinama i rumenimo zbog svoje nemoći. "Svaki vijek", kažu, "ima svoj stil: zar ćemo mi jedini ostati bez stila?" Govore o stilu, a na umu im je ornament. Ja sam, dakle, započeo sa svojim poučavanjem. Rekao sam ožalošćenima: "Utješite se. Otvorite oči i gledajte. Veličina našeg vijeka upravo je u tome što mi ne možemo stvoriti novu ornamentaciju. Nadvladali smo ornament: naučili smo biti bez njega. Evo, nadomak je novi vijek u kojemu će se ostvariti najljepše obećanje. Doskora će gradske ulice zasjati kao golemi, posve bijeli zidovi. Grad XX. stoljeća bit će bliještav i jednostavan kao Sion, sveti grad, prijestolnica neba."

Ali nisam računao s onima, koji zaustavljaju napredak, s prijateljima prošlosti, s onima koji drže da se čovječanstvo

mora i unaprijed podvrgnuti tiraniji ornamenta. Ali uza sve to, ornament ne pobuđuje u modernog čovjeka nikakva milja. Evropejci su o kraju XIX. stoljeća bili već toliko kultivirani da ih je tetovirano lice poticalo na odvratnost. Oni su kupovali kutije za cigarete od glatkog srebra, a ostavljali su trgovcu cizelirane kutije, iako je jednima i drugima bila cijena ista. Oni su voljeli svoja moderna odijela, a prepuštali su cirkuskim majmunima da nose hlače od crvenog baršuna sa zlatnim gajtanima. Ovima bih modernim ljudima, svojim suvremenicima, rekao: "Pogledajte sobu u kojoj je umro Goethe, ona je u svojoj jednostavnosti ljepša nego čitava naprava renesansna. Gladak je ormar ljepši nego sve kiparstvo i sve inkrustacije po muzejima. Jezik Goetheov je ljepši nego "kićeni jezik kaćiperskih pastira sa Pegnitze".

Moje dobre namjere nisu se svidjele prijateljima prošlosti, a država, koje se zadaća sastoji u tome da zaustavlja narode u njihovu razvoju, postavila se za braniča ugroženog ornamenta.

Stajalo je u zapovijesti: Država ne može zapovijediti svojim činovnicima da prave revoluciju. U bečkom Muzeju za dekorativne umjetnosti bili su izložili jedan buffet, nazvan "Čudotvorni ribolov". Bilo je tu i ormara koji su, jadni, nosili prekrasna imena. Jedan se od njih zvao "Začarana kraljevna"! Ne valja zaboraviti da je Austrija shvaćala svoju zadaću ozbiljnije nego druge države. Ona je poštivala kult prošlosti u tolikoj mjeri da je sprečavala nestajanje "ruskih čarapa"; ona je naređivala mladem, modernijem naraštaju da tri godine svoga života stupa na nogama omotanima u platnene obojke! Ona je, napokon, bez sumnje, za to imala razloga nakon što je usvojila načelo da se sa zaostalim narodom lakše vlada.

Ne valja, dakle, obraćati pažnju na to što država podupire i uzdržava bolest ornamentiranja. Država vjeruje u napredak ornamenta i nastoji steći zaslugu, da pripravljajući preporod "ornamentalnog stila" obrazuje novi izvor milja. Ja sam sav svoj život poricao ovu apsurdnu dogmu. Otkriće novog ornamenta ne bi moglo pružiti kultiviranom čovjeku nikakva užitka. Ako poželim jesti medenjaka, ja ću odabrati čist pravokutnik, a ne komad, koji prikazuje srce ili novorođenče ili konjanika. Čovjek XV. stoljeća ne bi me mogao razumjeti. Ali svi će me moderni ljudi shvatiti. Branič se ornamenta podsmjehuje jednostavnom ukusu i tvrdi da sam asket. Nije tako, dragi moj profesore, sa škole za dekorativne umjetnosti! Uvjeravam Vas da ne nosim kostrijet i ne hranim se skakavcima. Jedem po svom ukusu i nisam kriv ako mi ponestaje teka kad se sjetim i raskošne kuhinje prošlih vjekova, nadjevenog pečenja, arhitektonski načičkanih paunova, fazana i rakova. Sablažnjavam se prolazeći kulinarskom izložbom, misleći kako ima ljudi koji jedu sve te nadjevene leševe. Ja jedem roastbeef.

Uostalom, ja bih, štoviše, pristao na sva nastojanja koja idu za tim da se ornament umjetno oživi, kad bi bila u pitanju sama estetika. Ali ova su nastojanja već pri svom porodu osuđena na smrt: nikakva sila na svijetu, pa ni državna, ne može zaustaviti razvoj ljudske kulture. To je pitanje vremena. Ne ljuti me estetska, već ekonomska šteta, koja proizlazi iz smiješnoga obožavanja prošlosti. Na brzu se ruku prave ornamenti od raznog materijala, od srebra, a i od ljudskih života. Eto, to je zlo, to je onaj zločin, kraj kojega ne smijemo ostati prekriženih ruku.

Evolucija kulture nalikuje na pohod jedne vojske, koje je veći dio zaostao. Uzmimo, da ja živim u godini 1913. Jedan od mojih susjeda u godini 1900, a drugi u godini 1880. Za Austriju je nesreća, da se kultura njezinih stanovnika protegla kroz predugo vrijeme. Seljanin gorskih dolina Tirola živi u XII. stoljeću i mi smo s užasom konstatirali, promatrajući povorku povodom careve obljetnice, da imamo u Austriji još plemena iz IV. stoljeća. Sretna ona zemlja koja nema ni zaostalih, ni marodera! Jedina je Amerika u tom sretnom položaju. Čak i u našim velikim gradovima ima ljudi koji su zaostali u XVIII. stoljeću, koji viču pred ljubičastim sjenama na modernoj slici, jer još nisu dorasli vidjeti ljubičastu boju; ljudi koji sijevaju od radosti pred nadjevenim fazanom, što ga je načičkao kuhar-estet; ljudi koji kupuju kutije za cigarete, iskićene renesansnim motivima. Što se seljaka tiče, oni su zaostali više vjekova, a mnogi su od njih neznabošci koje bi tek trebalo obratiti na kršćanstvo.



Tvrdim, da ovi natražnjaci zaustavljaju ne samo estetsku, već i ekonomsku evoluciju ljudstva. I doista, promatramo li dva čovjeka koji žive u istoj okolini, koji imaju ista primanja i iste zahtjeve, ali pripadaju različitim kulturnim razdobljima, konstatirat ćemo ovu pojavu: čovjek se XX. stoljeća obogaćuje, čovjek XVIII. stoljeća siromaši. Ja držim da bi obojica mogla živjeti svaki prema svome ukusu. Čovjek XX. stoljeća udovoljava svojim potrebama s neznatnijim kapitalom i može uštedjeti. On voli kuhano povrće, preliveno s malo maslaca. Čovjek XVIII. stoljeća zahtijeva da se povrće pirja s kojekakvim začinima uz udiljni nadzor kuharice, koja posvećuje satove da spre-

mi jedno jedino jelo. Prvi jede sa bijeloga tanjura, drugi zahtijeva nakićene tanjure, koji su kudikamo skuplji. Jedan štedi, drugi se zadužuje. Što vrijedi za pojedince, vrijedi i za čitave narode. Moderni se narodi obogaćuju, a zaostali padaju u bijedu. Englezi zgrću goleme kapitale, dok Austrija hvata davla za rep.



Šteta je što sklonost za ornament oštećuje potrošače; ali zbrka koju ona unosi u produkciju ima mnogo kobnije posljedice. Iz činjenice da ornament nije više prirodni produkt naše kulture, već ostatak prošlosti ili znak izradanja, proizlazi da posao jednoga radnika koji pravi ornamente ne biva plaćen kako bi trebalo. Plaće kipara i drvorezbara padaju nepreстance i naplata koju primaju vezilje i čipkarice javna su sablazan. Te zastarjele potrebe sile svoje žrtve da rade 20 sati, ne bi li zaradili toliko koliko moderan radnik zaradi u 8 sati.

Ukidanje ornamenta uzrokom je skraćivanju radnog vremena i povisivanju plaće. Kineski kipar radi šesnaest sati, američki osam. Kad platim za jednu kutiju iz glatkog srebra istu svotu kao i za cizeliranu, razlika u vremenu ide u prilog radniku. I, ako ornament iščezne posvema sa svjetskog tržišta - a to će se, možebiti, dogoditi za tisuću godina - past će normalno trajanje radnog dana samo s tog jednog razloga sa osam sati na četiri. Jer dandanas polovica cjelokupnog rada na svijetu namijenjena je još produkciji ornamenta.

Taj posao čistog dekoriranja značio je u svako doba suvišno trošenje ljudskog zdravlja i ljudske energije. Danas to, osim toga, znači rasipanje sirovina. Nikakva korist, nikakva potreba više ne opravdava ovo dvostruko uništavanje bogatstva.

Ornament se više ne vezuje s našom kulturom nikakvom organskom vezom, prestao je biti izražajnim sredstvom naše kulture. Ornament, koji se izrađuje danas, nije više živi produkt jednog društva i jedne tradicije; on je biljka bez korijena, koja nije podobna da se razvija i da se množi. Gdje su ornamenti Otona Eckmanna, gdje su oni Vandeveldovi? Izumitelj modernih ornamenata nije više silan i zdrav umjetnik, koji govori u ime svoga naroda, on je usamljen sanjar, natražnjak, bolesnik. On se sam odriče svake treće godine labavih produkata svoga rada. Kultiviran čovjek odbija već u začetku ovo nemoguće bilje, ovo ništavno cvijeće. Široka ih masa odbacuje tek nakon nekoliko godina. Gdje su danas djela nancyske "škole"? Tko će poslije deset godina moći podnijeti Olbrichova "djela"? Moderni ornament nema ni roditelja, ni potomaka, ni prošlosti, ni budućnosti. Slijepci među nama suvremenicima, za koje je veličina naše epohe knjiga sa sedam pečata, pozdravili su s ushićenjem novu umjetnost, koja im se sada gadi; oni se spremaju diviti se "novoj umjetnosti", koje sreća neće biti manje trenutačna.

Čovječanstvo, uzeto u svojoj cjelokupnosti, osjeća se voljko kao nikada. Malo je bolesnika. Ali ova manjina muči zdravog radnika, koji nije više podoban, da pronalazi ornamente i sili ga da iz raznog materijala izrađuje ornamente koje ona izmišlja. Ta manjina sili radnika da uzalud troši svoje vrijeme i svoj materijal, da sam umanji produkt svoga rada.

Rukom izrađeni predmeti mijenjaju oblik prema zakonu, koji sam ovako formulirao: trajnost oblika stoji u upravnom razmjeru s kvalitetom materijala. Drugim riječima, oblik rukom izrađenog predmeta zadovoljava nas, ako ga podnosimo tako dugo dok nam služi. S toga razloga odijelo izlazi iz mode, to jest mijenja oblik brže negoli krzneni kaput. Plesna haljina, sašivena samo za jednu večer, mijenja oblik češće negoli uredski stol. Veliki je nedostatak jednog uredskog stola što ga ne možemo podnositi duže od jedne plesne haljine. Ako nam pokućstvo omrzne prije nego što se istroši, mi smo kupivši ga izgubili svoj novac.

Izumitelji ornamenta i tvorničari ne pobijaju taj zakon: oni tvrde da iz toga izvlače korist. Govore da je kupac, koji mora mijenjati namještaj svakih deset godina, izvrstan kupac. Loš je kupac onaj koji kupuje novi namještaj kad je stari već istrošen. Ove mode, koje tako brzo omrznu, ovaj brzi slijed kratkotrajnih "stilova", probitačni su industriji i daju zarade milijunima radnika. To nije tek kakavgod dokaz: to je velika tajna austrijske ekonomske politike. Kad se pročuje da je požar uništio deset kuća, kliču: "Hvala Bogu! Radnici će imati posla! Prekrasne li metode! Potpalimo carstvo na sve četiri strane, pa ćemo plivati u zlatu i obilju. Neka se prave takvi kućni namještaji koji će se poslije tri godine prodavati kao ogrjevno drvo; neka se srebro izrađuje tako da se može nakon četiri godine vratiti u ljevaonicu, budući da zalagaonica neće dati ni deseti dio svote koju je predmet stajao proizvađača. Neka se na taj način vodi trgovina i mi ćemo se tako obogatiti da će nam se svijet čuditi.

Ustvari postojanost, kojom se ornament vezuje s predmetima koje je kultura već oslobodila ornamenta, upropašćuje podjednako i proizvađača i potrošača. Kad bi svi proizvodi naše industrije imali estetsku vrijednost koja odgovara njihovoj materijalnoj vrijednosti, potrošač bi plaćao onoliko koliko stvar vrijedi i novac bi bio korisno uložen. A ta cijena, ponavljam, dopuštala bi radniku da više zaradi, a manje radi. Ako imam birati između jednoga para cipela po četrdeset franaka i drugoga para po trideset franaka, ja ću radije izabrati prvi par, jer znam da sam plativši više napravio dobar posao. U postolarskom obrtu, koji je izvrgnut hirovima izumitelja ornamenata, plaćamo samo kvalitetu. U onomu što se naziva "industrijska umjetnost", nemaju riječi "dobro" i "loše" više nikakva smisla. Cijene ovise o novosti oblika, a ne o kvaliteti materijala. Kad solidan namještaj ne bi trajao duže nego sajamska roba, tko bi i pomišljao na to da ga plati četiri puta skuplje?

Nestajanje solidnog rada i upotreba slabog materijala trebali bi logički dovesti do umjetnog preporoda ornamenta. Čudno je da se "kreacije" nove umjetnosti podnose mnogo teže ako su izvedene od jeftinog materijala. Da jedna plesna haljina zadovolji moj estetski ukus ne treba biti izrađena od trajnog tkanja, niti treba biti brižno sašivena: ja znam da se ionako neće nositi duže od jedne noći. Podnijet ću da "décorateur" razvije svoju fantaziju na izložbenim paviljonima iz papier-mache-a, a koji se mogu podići i srušiti za nekoliko dana. No igrati se, bacajući zlatnike, paleći cigarete banknotama, meljući biser u prah, da ga popiješ, sve su to neestetska djela.
Evo zašto moderni ornament dostiže krajnji stupanj ružnoće tek onda kad je izrađen od skupocjenog materijala i kad ga je pomno izradio vrstan radnik. Ništa nije odvratnije nego jedna jednodnevna stvar, koja hoće biti trajna; zamislite jedan ženski šešir koji se ne bi mogao iznositi, jednu svjetsku izložbu u kojoj bi paviljoni bili sagrađeni od bijelog mramora.

Moderan je čovjek u našem društvu osamljen; on je neka predstraža, aristokrat. On poštuje ornamente, koje su normalno proizvele prošle epohe. On poštuje ukus pojedinca i naroda, koji još nisu dosegli naš stupanj kulture. Ali on za se više ne treba ornamenata jer zna da čovjek naših dana ne može stvoriti ornament koji bi bio podoban da živi. On savršeno shvaća duševno stanje Zulukafra, koji krišom tka u tkivo tkanja nevidljive ornamente, shvaća duševno stanje perzijskog radnika, koji tka svoj ćilim, slovačke seljanke koja gubi vid nad zamršenom čipkom, staru gospođu koja šarenom svilom i staklenim zrncima veze smiješne stihove. On pušta svima njima neka zadovolje svoju unutrašnju umjetničku potrebu kako najbolje znadu. On im ne kvari veselja, on se ne podsmjehuje onome čemu se oni dive, i ne goni od raspela staricu koja se moli.

Cipele koje nosim pokrivene su ornamentima, izrezuckanim zupčastim obrubom i malim rupicama, na koje postolar samo gubi vrijeme, a da mu se ne povisuje nadnica. Ali užitak postolara upravo i jest u izradi tih djetinjih ukrasa. Da mu ponudim četrdeset franaka za par cipela, dok on od mene traži samo trideset, eto vam sretnika; on je našao kupca koji ga razumije, koji zna cijeniti njegov rad i ne sumnja u njegovo poštenje. On daje svome najboljem radniku najbolju kožu, a kad su cipele gotove, ukrašuje ih tolikim rupicama i zupcima koliko može na njih stati. Bojim ga se tražiti da mi napravi glatke cipele. Kad bih mu prištedio posao, pokvario bih mu sve njegovo veselje.

Moderan čovjek poštuje ukus i uvjerenje drugih, ako i nije njegovo; ali ne poštuje Tartuffe i krivotvorce. Mogu podnositi u svojoj okolini, čak i na svome odijelu, neke ornamente; ako ovi čine veselje mojim bližnjima, čine i meni veselje. Podnosim tetoviranje Zulukarfa, ornamente Perzijanaca i slovačkih seljanki, crteže moga postolara. Svima njima ne služe ti ornamenti ni za što drugo nego za uljepšavanje i veličanje njihova života. Mi, aristokrati, mi imamo svoju modernu umjetnost, koja je nadomjestila ornament. Mi imamo Rodina i Beethovena. Ako moj postolar nije podoban da ih shvati, treba ga žaliti: ali zašto da mu otmem njegovu vjeru, nemajući što da mu dadem u zamjenu? Moj postolar ima ukus pošten i vrijedan poštovanja. Ali arhitekt, koji se vratio čuvši Beethovena te sjeda za stol da crta sag u "novom stilu", može biti samo varalica ili izrod.



Smrt ornamenta znatno je potpomogla razvoj svih grana umjetnosti. Simfonije Beethovenove nije mogao pisati čovjek obučen u svilu, baršun i čipke. Pa kad vidimo danas na ulici čovjeka, koji nosi pusten šešir à la Rubens i odijelo od baršuna, nećemo misliti, da je to umjetnik, već komedijaš ili mazalo. U slabo individualnim epohama naši su pradjedovi izražavali svoju originalnost svojim odijelima. Mi smo postali mnogo otmjeniji. Mi više ne izlažemo svoju ličnost; mi je prikrivamo zajedničkom maskom modernog odijela. Suvremeni čovjek upotrebljava ili zabacuje, već prema svom ukusu, ornamente starih ili egzotičnih kultura. On ne izumljuje nove. On čuva i primjenjuje svoje sposobnosti za pronalazak drugih predmeta.

Filozof teatra: Petar Brečić

Piše: **Vjeran Zuppa**

Petar Brečić je filozof teatra. Ne kažem: bio je*, jer se radi o činjenici koju smrt ne mijenja. Bio je, međutim, jedini u hrvatskoj kulturi 20. stoljeća za koga se nešto takvo može reći. Kako se veličinu ne nasljeđuje, a mišljenje je, pak, nešto što se pogotovo u hrvatskom glumištu rado zaobilazi, tako je sasvim izgledno da će Petar Brečić - onkraj rijetkih svojih sugovornika i štogod povremenih učenika - ostati bez ikakva nasljednika.

Sve potrebno potvrđuje Brečića kao filozofa teatra. Njegovi tekstovi pisani su onom "istražnom napetošću" kojom Heidegger podlaže **filein** u odnosu na **sofodno**Dakle, pisani su s Erosom. Što je u samom biću teatra "sabrano", po tome Brečić ne prebire teatrološkom pedanterijom, već se k tome upućuje "naročitim izvidanjem".

Temeljna postavka njegove filozofije teatra glasi: "Kazalište je od svega bliže svemu". Djeluje enigmatski, uostalom kao i mnoge druge Brečićeve postavke, jer kroz problem prolazi sasvim ukratko. U stvari, sasvim ukratko afirmira zagonetnu blizinu dvaju pojmova izvedenih s iste osnove: teatra i teorije. Iz svih Brečićevih spisa jedno je bjelodano: Teatar je uvid (: **Théa**) od svega bliži svemu. Onaj kojemu se sve, ali sve u-jedno, nudi.

Strogo se držeći ove postavke, Brečić je napisao i tekst "Filozofska razglednica Gavellina teatra" (čas. **Prolog** 39-40; 1979.). Ta **razglednica**: otvoreni uvid u stvaralačko, misaono i pedagoško Gavellino djelo, adresirana je izravno hrvatskom glumištu. Kulturnoj ustanovi koja - jednako krajem sedamdesetih kao i danas, krajem stoljeća - živi od neupitnosti tog djela. Brečić se prvo i sam poslužio neupitnim, naime činjenicom da "Branko Gavella u cijeloj hrvatskoj kazališnoj povijesti ima najsvisliji i najizvedeniji teorijski sistem". Značenjsko polje koje je tu, zatim, otvorio pokazalo je izvedenost i suvislost sustava ali ne i njegovu neupitnost. Pred doista naročitim Brečićevim izvidanjem, pod pritiskom pretrage, pojavilo se i ono što je dotad, u Gavellinom sustavu, postojalo, ali **incognito**.

Pokazalo se da ovaj sustav ne vodi slobodnoj izgradnji kazališnog subjekta, što je, inače, po protokolu hrvatske teatrologije i kazališne kritike, glasilo kao nešto sasvim neupitno. Naprotiv, pokazalo se da su osnovna značenja Gavellinog teorijskog sustava **sub-strukturno ukopana** u ideologiju znanstvenosti kao u uvjet modernog subjekta. Taj sloj je presudan u Gavellinoj koncepciji kazališnog subjekta. On je portativan: kad je na njega postavljen subjekt postaje pregledan, trajan, pouzdan i osiguran. Ukratko: "pozitivan". Gavella, dakle, ne radi na utemeljenju nego na "reosiguranju" (P. Brečić) kazališnog subjekta.

Nedvojbeno je da Brečićeva razglednica otvara uvid u krajnje ciljeve i završne postavke Gavellina teorijskog sustava. Tragom tog uvida moglo bi se o njima reći i ovo: Branko Gavella umjetnost teatra postavlja kao **pozitivnu umjetnost**, a shodno tomu kazališnog subjekta pretpostavlja kao **pozitivnog subjekta**.

Sve ono što tog subjekta čini: predstava, ansambl, glumac, govor, tijelo, struka..., to Gavella **alternira** uvijek novim **prijevojem pojma** sve dok se ovaj ne postavi **pozitivno**, to jest dok ne poprimi izgled **znanstvenog**.

Predstava je u Gavellinoj postavci - piše Brečić - "prikazno znanje".
Ansambl je "sklonište", ali "ne samo za subjekt, nego i od subjekta".
Glumac je "aktivirana vještina".
Govor je "adekvatnost".
Tijelo je "instrument".
Struka je "suputništvo" u znanju.

Predstava, pak, kao prikazno znanje ima još i svoje **drugo takvo**, svoj prijevoj u pojmu, svoj **alterum tantum.** Njezino drugo takvo jest "znanstven prikaz". **Alternum tantum** Ansambla **kao** skloništa jest "karantenski smještaj individuuma". Drugo takvo Glumca **kao** aktivirane vještine jest "točnost", tj. "brigu preuzima stručnost". **Alterum tantum** Govora **kao** adekvatnosti jest "igrana riječ koja je uvijek u pravu", tj. "koja je gotovo uvijek časna riječ". Drugo takvo Tijela **kao** instrumenta jest "zazor od tijela". **Alterum tantum** Struke **kao** suputništva u znanju jest "korporativnost": "Biti skupa!"

Tragom odvažnog Brečićevog izvidanja Gavellina teatra sad već i sami lako dolazimo do krajnjeg rezultata. Operativni pojmovi kazališnog subjekta u tom teatru imaju i svoju treću, završnu alternaciju. Zadnji je pojmovni prijevoj Predstave: **recenzivnost**. Ansambla: **azilarnost.** Glumca: **logičnost**. Govora: **etičnost**. Tijela: **angeličnost**. Struke: **kolektivnost**.

Značenjska traka ovim je dovršena: operativni pojmovi preinačeni su u analitičke. Kazališni

subjekt sada je dvostruko profiliran: ima i znanstveni **corpus**. "Gavella je svojim sigurnosnim poslovima zato prirodno upućen na školu i pouku", piše Brečić te konstatira: "Gavella je morao razviti Akademiju!" Doista, Branko Gavella pripada redu onih "pozitivnih" znanstvenika kojima je devetnaesto stoljeće željelo povjeriti cjelokupnu "društvenu reorganizaciju". Nije stoga čudno što su **pozitivna** umjetnost teatra i **pozitivni** subjekt kazališta Gavellini znanstveni žetoni, tj. šifra kompromisa 1950. (: osnutak Akademije za kazališnu umjetnost) i 1953. (: osnutak Zagrebačkog dramskog kazališta) upravo s jednim "društvom u izgradnji".

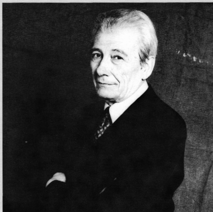
Posljedice Gavellinog sustava u hrvatskom glumištu, koje još uvijek slavi njegovu neupitnost, na Brečićevoj filozofskoj razglednici ovako su ocrtane: U hrvatskom glumištu "vrijeme svijeta teče kao kakva nastava". Na svakom se "udaru" povijesti tu uvijek iznova "uvježbava historicizam, kao obrana". U njemu najnoviji događaj "vrijedi kao najsvježija iskopina". U glumi nema "majeutičnog", već se ova, u hrvatskom glumištu, "radi kao stručna ekshumacija". U njegovim predstavama svaki se "izazov opasnosti" redovito "svodi na problemsku rješivost".

Ukratko: Nakon Gavelle u hrvatskom glumištu djeluje **kazalište tijeka, historicizma, iskopine, ekshumacije i rješivosti.** Riječ je o sedimentima Gavelline postavke teatra kao pozitivne umjetnosti. O njezinom talogu. Što je sjelo na dno hrvatske kazališne kulture, upravo to je, nažalost, u njoj postalo neupitno. Štoviše: u ulozi je temelja!

U filozofiji Petra Brečića teatar je uvid (: **Théa**) kojemu se nudi Vrijeme svijeta: udari povijesti, događaji, porodaji, izazovi. Nudi mu se, deleuzovski rečeno, "mješavina aleatornog i zavisnog". Nudi mu se, dakle, sve u-jedno. Kad Brečić postavlja tezu da je "kazalište od svega bliže svemu", tad, prije svega, njome upozorava da se tu radi o sasvim zasebnoj Ustanovi. Onoj koja upravo **egzistira od** izmiješanosti prvog bacanja (: jedino ono jest Slučaj!), divljih singularnosti, nasumičnosti i serijalnosti, mutacija, integracija, te sasvim dovršenih figura Mišljenja i Tijela.

Brečićeva postavka teatra potpuno je suvremena. Pripada najboljem iskustvu 20. stoljeća, ali seže do samih početaka povijesti kazališta. "Pogreška" i njezini susjedi "zabluda" i "neznanje", ukratko: **Slučaj** jest u srcu grčkog teatra, a **Zavisnost**: "sastav događaja", "preplet", mu je na umu. Njegov, pak, predmet jest "čovjek po sredini" (Aristotel).

Gavellin teatar **kao** sustav nužno naginje Zavisnosti. Tim prije što je Branko Gavella intelektualni izdanak devetnaestog stoljeća, onog koje slavi zakonitosti: logičke, dijalektičke, prirodne... Njihovo je da apsorbiraju izuzetke, da uklone slučajnosti. Kako bi poravnale putove znanja, iseljuju subjekt u **treće lice**. Dakle: **Ja** je, gramatički rečeno, potonulo u **On.** Brečić će Gavellu "zateći blizu gramatike". Tamo je, naime, upućen svojom znanstvenom brigom o subjektu. "Započinje sintaksičko disanje, zatajenost osobe u dahu, tehnika književnog govora", piše Brečić u još jednom izvanredno važnom tekstu (: "Svjetla pozornice", čas. **Prolog** 44-45; 1980.). Ka, "teatrima nacionalnih buđenja", dodaje on svojstvenim stilom, "prijatelji dolaze pomoću gramatike". Znanost devetnaestog stoljeća, naime, hladi patos a učvršćuje ponos!



"Subjekt je preživio! - to su zadnje vijesti Gavellinih inscenacija", obavještava nas Petar Brečić svojom razglednicom. Ovdje bismo pridodali: Nije preživio On, već Onost (: **l'Illéité**, E. Levinas). Ukoliko je Ja, doista, bespovratno potonulo u On, tada je sadržaj aktualnog subjekta njegova **Onost:** "nejasno biće unutrašnjosti" (P. Brečić), a ne jastvo. Njegovo **vrijeme bez Ja** ili: **Vrijeme-za-Drugo!**

Zvono tog vremena čuo je kroz "tminu Druge Pozornice", to jest s mjesta "slijepog igrača" kojeg se "nazrijeva kroz tjesnac lične zamjenice", uz sasvim još rijetke europske srodnike, filozof teatra: Petar Brečić.

* (1935.-1997.)

Vjeran Zuppa je dramaturg i profesor na Akademiji dramske umjetnosti.

DV8: Bound To Please

Piše: **Rok Vevar**

PLEASE PLEASE ME, *OH* YEAH, LIKE I PLEASE YOU!

DV8 physical theatre

People go to the movies instead of moving!
Tennessee Williams

Skupina **DV8** ljubiteljima je suvremenog kazališta dobro poznata iz ne-kazališnog medija - filma. Ako je predstava *My Sex ... Our Dance* (1986) samo video dokument nekog kazališnog događaja, tada snimke, žanrovski imenovane kao videodance, predstava *Dead Dreams Of Monocrone Men* (1988), *Strange Fish* (1992) i *Enter Achilles* (1996) pokušavaju što učinkovitije iskoristiti filmski medij. **Lloyd Newson** svoje sadržajne provokacije uvijek oblikuje imajući na umu koliko je jaka percepcija suvremenog gledaoca, uokvirena i opterećena najrazličitijim stajalištima (socijalnim, ekonomskim itd.). I što bi moglo, bolje od filma, više odgovarati takvom modernom konzumatoru umjetnosti? Fotografija i film su mediji koji su najviše pridonijeli mistifikaciji suvremenog plesa i teatra pokreta, mediji koji su oštro zacrtali perceptivne principe gledaoca. Po mišljenju Lloyda Newsona, uhvatiti u plesu najfascinantniji trenutak ili perfektan kut, postaje sve više nepodnošljivi imperativ. S namjerom da bi ugodila, umjetnost pokreta sabija se u okvire, koji za nju, u kreativnom smislu, postaju slijepa ulica. O tome, s jedinstvenom vizualnom retorikom i umjetničkom snagom, govori i najnovija predstava DV8.

Kada su pred gotovo deset godina DV8 gostovali u Parizu sa svojom prvom mega uspješnom predstavom *Dead Dreams Of The Monocrone Men*, u publici se našao netko tko je unatoč zabrani, fotografirao tijekom predstave. Nakon naklona, Lloyd Newson (kojemu je to bio i zadnji projekt u kojem je nastupao) je stupio pred publiku i zahtijevao od fotografa film. U publici je nastala smrtna tišina, ali je film na kraju ipak došao koreografu u ruke. I zašto sada sve ovo?

Predstava *Bound To Please* započinje s objavom u kojoj se, preko zvučnika, zabranjuje fotografiranje tijekom predstave. Objava i fotografiranje postaju dio izvedbe kao i sam ples. U grupi nastupa 69 godina stara, umirovljena engleska balerina (**Diana Payne-Myers**), koja prije godinu i pol najvjerojatnije nije ni sanjala da će ikada više stupiti na kazališne daske. Ali ipak jest. Međutim ne u konvencionalno plesnoj ili baletnoj produkciji, već u scenskom eseju o plesu. O granicama koje plesači sami postavljaju na osnovi gledateljskih stavova i predrasuda o tome što je lijepo, a što je ružno, što je odgovarajući, a što neodgovarajući pokret, što plesač smije, a što ne smije uraditi. I naposljetku; što od toga jest a što nije vrijedno fotografirati.

DV8 ovaj su puta pod mikroskop uzeli ples kao stabilnu, krutu i represivnu umjetničku praksu koja od aktera zahtijeva nadčovječno, nadvremensko, nadrealno, ukratko: nemoguće. Promatramo plesačicu (**Wendy Houston**), koja je opsjednuta perfekcijom, u koju sa strahom sumnja i koju nije sposobna dosegnuti. Dok se priprema za predstavu koja bi trebala biti vrhunac formalne dovršenosti, ona ne samo da upada u stresne situacije, već doživljava košmare. Muškarac s bradom (**Jordi Cortes Molina**) s kojim se ona neprestano susreće, personifikacija je neke demonske sile, njezinih opsesija, koje u kontaktu s ostalim plesačima sublimiraju u iritantnost i zavist. Njihove probe neuspješno pokušava slijediti stara balerina,



DV8 ovaj su puta pod mikroskop uzeli ples kao stabilnu, krutu i represivnu umjetničku praksu koja od aktera zahtijeva nadčovječno, nadvremensko, nadrealno, ukratko: nemoguće

poput nekakvog komentara vremena koji za plesača predstavlja sve osim zanemarive činjenice. Starica se pojavljuje i u prizorima s mladim sportašem (**Liam Steel**), koji je u trenutku suočavanja s njezinim staračkim tijelom agresivno odbija. Plesačica u garderobi za to se vrijeme priprema za izlazak na scenu. Neprestano ponavlja: I'm ready now... No predstava je puna nepredvidljivosti koje se odvijaju oko nje; iza pozornice se nešto ruši, zvoni mobitel, čuje se razgovor scenskih radnika, a iz gledališta netko fotografira. Sve te koincidencije (koje su DV8 precizno ukomponirali u izvedbu), nepredviđeni su događaji koji plesačicu dovode do ruba živaca. Zato na kraju, nakon poklona ona ostaje na sceni i uvrijeđeno vikne prema publici: Nom... someone in the audience has taken pfotos and it's wrong! I dont care who you are and how important you are! It's all destroyed! It's no respect and its rude. Prizor koji formalno uokviruje predstavu je slika stare balerina, koja na pokretnoj bini uz zveckanje matalofona, poput lutke iz čarobnne škrinjice, izvodi baletne vježbe. No najzanimljivije je što prizor nevjerojatno ugađa.

Kod DV8, priča je stalno prisutna na filmski način - vjerojatna, no nikad obvezujuća, uvijek tu da kroz dramaturgiju spoji prizore u simbole i metafore. Tako predstava postaje svojevrsna drama pokreta. Jednako kao i kod **Becketta** gdje jednostavne i svakidašnje izjave, situacije i šutnje, raspoređene u odgovarajućem redoslijedu, sežu preko realnog (tj. postaju po **Volker Klotzu** "transcendirajuće evokacije"). Tako i u produkcijama DV8, jednostavni i svakidašnji pokreti (koji se na probama fiksiraju pomoću video kamere) djeluju simbolično te prelaze iz događaja u metafizičnost.

Nosioc prostornih promjena je scena **Iana MacNeila**. Prostor je dinamično podijeljen na dva različita simbolična mjesta radnje: na mogućnost i želju, na svjesno i nesvjesno, na mlado i staro itd. U prostor se poseže s obzirom na njegovu beskrajnu rastavljivost i gibljivost. On može čvrsto zamijeniti svoje plesne protagoniste jer funkcionira kao predstava u predstavi. Statična scena, u takvoj varljivoj nepomičnosti predstavlja svojevrstan okvir (konvenciju), dok se iza pozornice odvija ono što Lloyd Newson definira kao... it's all in our heads. To su plesni komentari koji funkcioniraju na unutrašnjoj strani scene, u prekrasnom plavom svjetlu. Pomicanjem okvira i zamjenom mjesta radnje, mijenja se i glazba u kojoj se pretapaju najrazličitiji motivi. Tko kome diktira; glazba plesu ili ples glazbi, pokret plesu ili ples pokretu, svjetlost tijelu ili tijelo svjetlosti?

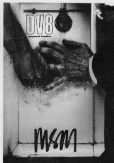
Lloyd Newson je kroz godine djelovanja razvio specifičnu vizualno/pokretnu naraciju koju zbog njezine formalne dovršenosti nije moguće negirati, već ona uvijek postoji kao nešto vrijedno promišljanja. Svojom je neposrednošću i iskrenošću, ona inficirala cijelu jednu generaciju koja je imala osjećaj da su u teatru, sve priče već odavno ispričane.

Rok Vevar je student komparativne književnosti u Ljubljani.

Lloyd Newson, DV 8

VOLIM SE ZAVLAČITI U TUĐE GLAVE

Razgovarao: **Kruno Petrinović**



DV 8 najčešće tematizira marginalne društvene pojave i tabue poput homoseksualizma, ubojstava, nekrofilije... Zašto?

Lloyd Newson: Kada spominjete nekrofiliju vjerojatno mislite na predstavu *Dead Dreams of Monochrome Men* (Mrtvi snovi jednobojnog čovjeka), no ja moram priznati da je za mene tu više riječ o nečijoj prirodnoj želji da nekoga voli i o ekstremnim situacijama koje su izazvane eksplozijom nečijih potiskivanih ljubavničkih impulsa zbog vanjskih činitelja... U najnovijem komadu, jeste li ga vidjeli... imamo jednu stariju ženu i jednog mladića. Neki ljudi su se već osjetili uvrijeđenima. Primjerice, kada smo igrali u Budimpešti, i kada su vidjeli tu staru ženu golu na pozornici, zamolili su nas da izbacimo tu scenu, a u istoj aveniji možete vidjeti koliko god hoćete slika mladih golih žena unaokolo. Može se reći da me zanima marginalno ukoliko se misli da je marginalno ono što se ne podudara s mainstreamom (glavnim tokom zbivanja u umjetnosti), ali sve te starije žene ustvari imaju emocionalni život, što znači da vjerojatno imaju i seksualni život, stoga ne mislim da je ono što me zanima malo i marginalno. Ono što se obično može vidjeti jest ono što nam se posreduje putem medija u njihovim kategorijama, a to je jako reducirani popis životnih pojava i znanja, koje se uobičajeno nazivaju normalnima i društveno prihvatljivima. Što je prihvatljivo ponašanje? Zašto se ne bi smjelo govoriti o seksu? Posebice kada je riječ o plesu, mislim da se on ograničava na vrlo usko područje. Kada sam upitao neke ljude zašto vole i gledaju ples, oni su odgovorili da im je lijep, jer govori o svemu. Ako govori o svemu, zašto je toliko malo starijih plesača, zašto je tako malo debelih ili ćelavih... Ples je toliko zaokupljen lijepim, da postaje ograničen i uskogrudan u biranju sadržaja o kojima govori. Mnogi ljudi iz svijeta plesa, nakon što vide moje predstave, misle da se bavim tabuima, ali mene za razliku od uobičajenih predodžbi koje dominiraju u plesnim krugovima zanimaju životi svih ljudi bez razlike. I ja postajem svakoga trenutka sve stariji, prema tome bih onda i sam svakoga trenutka trebao postajati sve nesposobniji za ono čime se bavim. Ali nije to jedini razlog.

Kako birate teme svojih predstava?

Ll. Newson: Najčešće novu predstavu stvaram u odnosu i kao reakciju na prethodnu. *Enter, Achilles* (Ahileju, uđi) bila je poprilično popularna predstava, ona je i rađena za širu publiku. Napravio sam je nakon *MSM-a ,Men who have Sex with Men* (Muškarci koji imaju odnos s muškarcima), koja je bila vrlo teška predstava, no za mene osobno iznimno važna. Radilo se o onome što se u Britaniji u slengu naziva "cottaging", o odlasku muškaraca u javne toalete da se poševe s drugim muškarcima. Mnogima je ta predstava bila teška, ali ja sam je napravio jer sam želio istražiti širu skalu muške seksualnosti od one koja je obično prisutna u javnosti. Većina tih muškaraca koji posjećuju javne zahode su oženjeni, imaju djecu... i baš zbog toga odlaze u njih. Ta mjesta nisu naime obilježena izvana, kao što su to primjerice gay diskoteke i klubovi, za koje svi znaju. To je javno mjesto u koje svi ulaze, bez obzira na seksualne sklonosti. Oni su tamo u prilici istražiti neke aspekte svoje vlastite seksualnosti, a nisu zbog toga javno obilježeni, što bi inače bio slučaj. Mnogi od aktivnih sudionika u tome odbijaju da ih se naziva homoseksualcima. Zapravo se boje te oznake.

Zbog toga ih, mislim, i treba drukčije nazvati. Zato se i predstava zove *Men who have Sex with Men*, a ne nekako drukčije. Vrlo je važno znati točno opisati i definirati pojave. Nakon nje napravio sam *Enter, Achilles* koja je bila mnogo općenitija, mnogo prikladnija i pristojnija. Namjera mi je bila napraviti popularnu predstavu s mnogo elemenata spektakla. Bila je vrlo uspješna i dobro prihvaćena od šire publike. Nakon toga nisam želio napraviti još jedan spektakl. Želio sam napraviti predstavu koja će mnogo više ovisiti o kvaliteti pokreta, koja neće biti spektakularna ni u kojem pogledu, u kojoj neće padati stijene sa stropa, u kojoj ljudi neće hodati na rukama i slično. Želio sam napraviti jedan teži komad u kojem publici neće sve biti ponuđeno gotovo, nešto lako probavljivo. *Bound to Please* (Obvezan da zadovolji) je mnogo zamršenija i kompliciranija. Mnogi su me pitali o čemu se tu zapravo radi. Zove se *Bound to Please*, ali se radi o mnogo čemu: o potrebi izvođača da zadovolje publiku i koreografa, o potrebi da sam budeš zadovoljan... O tome primjerice, kada nešto prešutjeti, a kada ne, kada nešto slagati ili se smješkati zajedno s onima koji lažu, a kada nešto javno kritizirati. Ponekad je možda bolje ne reagirati, jer da bi uopće nešto napravio trebaš vjerovati u ljude s kojima radiš. Ako u sve sumnjaš i misliš da ti lažu... No, postoje i situacije poput one u priči *Carevo novo ruho*, kada si zajedno sa svima ostalima nesposoban vidjeti istinu sve dok te netko ne upozori. Ali predstava je u neku ruku i metafora o suvremenom plesu. Suvremeni ples identificira se u pravilu s lijepim pokretom, sve je tako elegantno i uglađeno. Netko je odredio da tako mora biti. U njemu kao i u društvu postoje stvari o kojima se ne bi smjelo govoriti jer navodno nisu lijepe. Ali ako se nikada o njima ne progovori, ništa se neće promijeniti. Neće biti napretka. U suvremenom plesu danas postoji snažna tendencija povratka tradiciji. U Britaniji je trenutno vrlo popularna predstava *River Dance* s irskim plesovima, zatim *Swan's Lake* s neznatno modificiranim klasičnim vokabularom i jedna velika produkcija s nekom vrstom stepa, *Top dogs*. Interesantno je da se ljudi okreću tradiciji da bi tamo pronašli nešto zgodno i lijepo. Oni ne istražuju, nisu na rubu, ne riskiraju, dakle i da hoće ne mogu ništa promijeniti. Uvijek je dakako prisutno i pitanje do kojeg trenutka ćeš se truditi mijenjati stvari. To troši mnogo energije i brzo umara. Ponekad ni sam ne znam.

F *Koliko je studij psihologije koristio u radu na Vašim predstavama?*

Ll. Newson: Iznimno. Ako vas zanima ljudski um, onda vas zanima i što se događa u glavama ljudi s kojima radite. Ponekad me ljudi pitaju, nije li naš rad neka vrsta terapije. Na to pitanje ne mogu odgovoriti potvrdno, ali ga ne



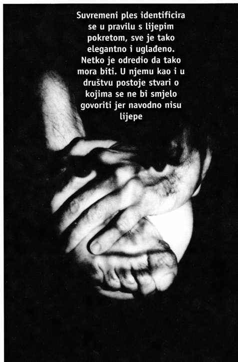
mogu niti zanijekati. Oba odgovora izvrću istinu. Ovisi o kakvoj terapiji se radi. Moj cilj nije psihoterapija u smislu rješavanja privatnih dilema i problema. U konačnici uvijek dolazimo do njih i ispitujemo ih, ali to radimo uvijek samo zbog predstave. Ja nisam psihić, i ponekad sam zbog potreba predstave prisiljen prijeći prijeko mnogih od tih pitanja. Krajnji cilj uvijek je predstava. Ponekad me uzrujava činjenica da je ona uvijek rezultat neke sile, manipulacije, predstava nikada nije nešto prirodno. Ponekad mi to jako smeta. Proteklih godina imao sam priliku pratiti kako su mnogi filmovi doslovce zarazili ljude, isprali im mozak o tome što ljubav jest, što bi trebalo biti lijepo i vrijedno. Misao vodilja, dok radim predstavu, jest njezina vrijednost u smislu korisnosti. Na ulici vidim puno više snage, puno više istinitosti i kompleksnosti u životima ljudi nego u takvim filmovima primjerice. Zanimaju me kontradikcije, konfuzije, kompleksnost života ukratko. Ponekad je rezultat vrlo teško probavljivo djelo, a ne nešto zgodno. Pa što onda? Možda je baš to OK! Predstavu *Bound to Please* treba gledati vrlo pažljivo. Svaki mali detalj vrlo je važan.

F *Moment socijalne kritike znatno je izražen u Vašem radu.*

Ll. Newson: Da, politika me zanima više od zgodnih stvari. Mislim da je svakako dobro da su dvije ili tri naše predstave završile na naslovnicama londonskih tabloida, koje u prosjeku čita tri, četiri milijuna ljudi. To dakako ima odjeka na nekim razinama. Možda neću uspjeti promijeniti mišljenje i svijest ljudi, ne mogu ih na to prisiliti, ali to ipak pokazuje da ples na neki način može biti donekle utjecajan u javnosti. Sposoban je obratiti se širem krugu ljudi, od malobrojne, gotovo ekskluzivne grupe posjetitelja plesnih predstava. Drago mi je što su naši video filmovi *Enter*, *Achilles* i *Strange Fish* osvojili nagradu "Prix Italia", jer se tamo ne natječu samo plesni video filmovi, već i oni televizijski ili filmski, namijenjeni širem tržištu. No ponekad je vrlo opasno obraćati se masama, jer obično treba znatno sniziti kriterije. Važno je nešto ne raditi tek da bi bilo dobro prihvaćeno. Takav stav unaprijed isključuje istraživanje i kompleksnost.

F *Skupinu DV 8 osnovali ste prije jedanaest godina. Tada ste nesumnjivo bili u poziciji autsajdera, a trenutno ste jedan od predvodnika mainstreama u kontekstu fizičkog kazališta. To uključuje slavu i popularnost...*

Ll. Newson: Kao prvo, slavu i popularnost uopće ne osjećam, to je vrlo zanimljivo. Sve što osjećam su svakodnevni problemi i borba. Uvijek je jako teško napraviti nešto novo. Loše je kada osjetim da se ponavljam, to me ponajviše deprimira. Najviše me ograničava potreba da pomičem granice i guram dalje, da postanem bolji i jasniji u radu. No, što duže radite sve više toga vam je za leđima i jako je teško pronaći novi teren ili područje djelovanja. To me najviše tišti. Slava i recepcija ne odražavaju se na moju ličnost. Jedino me ponekad možda plaše očekivanja gledatelja. Ovih dana je došlo mnogo ljudi iz Zagreba, Beograda... u Ljubljanu da vide predstavu. Kada znate da ti ljudi tako daleko putuju da bi vidjeli vašu predstavu, a žive u politički nemirnim zemljama i siromašni su, onda pretpostavljate da mnogo očekuju. Ponekad me ta svijest možda sputava u radu.



Mnogi ljudi se nadaju i očekuju da ćemo im nastaviti davati nove stvari. U konačnici sam dakako uvijek svjestan da sam ja u biti jedini kojeg moram zadovoljiti. Glamour ne postoji. Jedini stalni članovi skupine smo moj menadžer i ja. Sam čistim podove, zaključavam poslije probe. Uopće mi takve prizemne stvari ne smetaju. Ne želim od DV 8 napraviti veliku skupinu s mnogo ljudi. Želim da ostanemo niskobudžetna skupina, tako da mogu raspustiti grupu na kraju turneje, ako osjetim da je tu kraj, da ničeg više nema. Ne želim na svojim plećima nositi veliku kuću, moram biti slobo-

dan.

Problematizirate i muško-ženske odnose. Koliko sukob tih dviju energija u načelu određuje zbivanja u svijetu?

Ll. Newson: Ne bih svodio zbivanja u svijetu na sukob tih dvaju principa. Jednako su važni srazovi između pripadnika istog spola. U predstavi *Enter, Achilles* glavni se lik boji drugih muškaraca, oni u znatnoj mjeri određuju njegovo ponašanje. Muškarci su neka vrsta policajaca koji paze na ostale pripadnike svoje vrste. Svi nose tamne, konzervativne boje, obučeni su isto. Nitko ne nosi roza ili svijetlozeleno, jer bi ih drugi mogli napasti zbog toga. Specificirano je kako se morate ponašati. Ako ste gay ili feminizirani i to javno pokažete vrlo je vjerojatno da će se naći netko tko će vas željeti istući. Sve se to odražava i na psihu čovjeka. Emotivno područje reducirano je, baš poput oblačenja i biranja boja odjeće. Tradicionalno se misli da muškarci napastuju i ugrožavaju žene, ja mislim da su muškarci mnogo agresivniji spram drugih muškaraca. Isto tako ne mislim niti da su međusobni ženski odnosi predivni, niti da bi svijet bio bolji kada bi njime vladale žene. Neko vrijeme sam to mislio, no **Benazir Butho** i **Margareth Thatcher** isto tako nisu moj ideal političkog vođe. Njihov život je težak bez obzira na spol.

Ne skrivate vlastitu homoseksualnost. Kako okolina i mediji reagiraju na tu činjenicu? Niste li možda na početku karijere na taj način pokušali dići buku u medijima i skrenuti pažnju na skupinu?

Ll. Newson: Većina muških koreografa su *gay*, to nije nešto jako važno. Mnoge ljude uzrujava što mi u predstavama tematiziramo homoseksualnost i ekstremne slučajeve poput onog **Denisa Nilsena**. Mene primjerice jako ljuti dvadesetomi članak britanskog krivičnog prava, prema kojem je zabranjeno homoseksualnost prikazivati u pozitivnom svjetlu. Nastavnici u školi mogu zbog toga primjerice izgubiti posao. Namjerno sam napravio *Dead Dreams of Monochrome Men upravo* u vrijeme kad je taj zakon izglasan. Glasno govorim stvari u koje vjerujem, to mi mnogo više zamjeraju, ne moju vlastitu homoseksualnost. Zanimljivo je da mnogo mladih homoseksualaca u londonskoj četvrti Soho, koji tamo svaki dan piju i zabavljaju se, nisu uopće bili svjesni kakav je zakon izglasan, niti ih je to zanimalo. Ponekad me taj potpuni nedostatak društvene svijesti indisponira, budući da se još uvijek treba boriti za svoja prava. Kontinuirana borba iscrpljuje, ali me svejedno uvijek iznova iznenadi koliko je ljudi spremno prepustiti se struji. O tome se radi u najnovijoj predstavi. Koliko si spreman istraživati, otvoreno govoriti, ali ona govori i o trenutku u kojem ta hrabrost prelazi u ludilo.

Tradicionalno se misli da muškarci napastuju i ugrožavaju žene, ja mislim da su muškarci mnogo agresivniji spram drugih muškaraca. Isto tako ne mislim niti da su međusobni ženski odnosi predivni, niti da bi svijet bio bolji kada bi njime vladale žene

Očekujete li da su Vaše predstave svima razumljive?

Ll. Newson: Opasno je misliti da bi svatko na svijetu trebao biti u stanju nešto razumjeti, jer bi onda stvari trebale biti izrazito jednostavne. U ovome trenutku osjećam da će se nešto morati promijeniti u mom radu. Možda ću početi koristiti više teksta u predstavi, možda počnem ponovno nastupati, ne znam još, no riječ je u svakom slučaju o prekretnici. Strašno me zanima što će se dogoditi. Na početku smo imali jaku političku osnovicu. S godinama su došli novi ljudi iz različitih razloga. Korijeni su se na neki način izgubili, zato treba uvijek iznova reformirati skupinu, restrukturirati je. Za to treba mnogo hrabrosti. Kada je jednom model tu, lako ga je oponašati, to donosi novac. Treba hrabrosti da se nastavi s promjenama.

Definirali ste rad skupine kao rizik. Što točno mislite pod tim?

Ll. Newson: Mi sami stvaramo našu priču. Svaka nova predstava je rizik. Ovaj put nismo željeli raditi spektakl. Rizik je ne dati ljudima ono što očekuju. Isto tako nemamo unaprijed spreman vokabular pokreta kojima nešto izražavamo. Sada dijelom koristimo suvremeni ples, ali smo ga kontekstualizirali pokretom i tako smo mu dali novo značenje. On može komunicirati s publikom. Rizično je isto tako uvijek iznova raditi s drugim ljudima. Vrlo je zanimljivo da ljudi sve manje žele istraživačko kazalište, žele samo zabavu. Mi sada krećemo na veliku turneju, i vrši se veliki pritisak na nas da ona bude uspješna. U tom trenutku stvari počinju sličiti na Hollywood. Što projekt čini uspješnim? Puno akcije, dobri glumci, lijepa tijela i seks prodaju stvari. To je opće poznato. Postoji i neka vrsta eskapizma u toj potrazi za zabavom. Ako si svaki dan okružen ružnim stvarima i negativnim pojavama onda navečer poželiš vjerojatno nešto drugo, zaboraviti sve i dobro se provesti. Ponekad je to itekako potrebno. Ako ste po cijele dane okruženi surovošću, na kraju od toga poludite, jer ne postoji ništa drugo. Možda se ponekad treba prepustiti. Ne možemo se neprestano boriti protiv svijeta. Moji osjećaji su miješani, no u osnovi smatram da ne bi trebalo samo zabavljati ljude. To nema baš nekog smisla.

Kakav bi trebao biti Vaš idealni izvođač?

Ll. Newson: To mora biti osoba spremna na dijalog sa mnom, netko tko može iskoristiti mene, ali istodobno i netko koga ja mogu iskoristiti. Režiser ne bi trebao biti autoritet, već netko s kim možeš razgovarati. Plesači moraju biti izvježbani, ali ne smiju potisnuti svoj prirodni pokret. Ako cijeli život disciplinirano vježbaš, teško je ponekad održati svijest o potrebnoj prirodnosti vlastitih pokreta na sceni. Volim neustrašive izvođače, kao i one s osjećajem za druga tijela. Vježba vas isto tako tome ne uči.

U samom nazivu grupe sadržana je i druga odrednica Vašeg stvaralaštva, video. Koristite li video za prezentaciju rada grupe široj publici ili je riječ o svojevrsnoj investiciji za budućnost, budući da će se predstave na videu moći gledati i za pedeset godina ili više?

Ll. Newson: Ne radimo video da bi moje ime nešto značilo i za pedeset godina. Počeli smo ga koristiti u procesu rada na predstavi. To radimo još i danas. Dobar je i za dokumentaciju, kao zapis. Kada smo radili *Dead Dreams...* onu scenu u kadi, ja sam samo urlikao **Nigelu (Charnocku)** što da radi. On se bio potpuno uživio u lik, kasnije nije znao ništa od toga ponoviti. Sva sreća da smo napravili video. Često se događaju slične stvari. Video je jako dobar i za analizu načina funkcioniranja određenih elemenata u predstavi. Dobar je i stoga što mi nikada ne obnavljamo predstave, on je neka vrsta sjećanja. Sve moje predstave su neka vrsta work in progress. Ako pogledate *Bound to Please* za šest mjeseci, vidjet ćete vjerojatno drukčiju, ako ne i drugu predstavu. Ljudi to ne prihvaćaju baš najbolje, ali nama je tako zanimljivije. Na taj način osiguravam onaj uvijek neophodni dašak svježine.

DV 8 biografija:

MY BODY, YOUR BODY (1987)
DEEP END (1987)
ELEMEN THREE SEX (1987)
DEAD DREAMS OF MONOCHROME MEN (1988)
NEVER AGAIN (1989)
IF ONLY... (1990)
STRANGE FISH (1992)
MSM (1993)
ENTER, ACHILLES (1995)
BOUND TO PLEASE (1996)

Taormina Arte 97

Nova kazališna publika



Crnci

Piše: **Darko Vukić**

Festival Taormina Arte u mondenom ljetovalištu Taormina na Siciliji ne može se mjeriti s festivalima u Avignonu, Salzburgu ili Edinburghu po broju predstava i glamouru spektakularnih izvedbi, ali je u kazališnom svijetu Europe svakako jedan od najbitnijih događaja sezone. Specifičnost toga festivala jest da okuplja misleću elitu europske teatrologije, kritičare najutjecajnijih listova i teatarskih časopisa ("Le Monde", "Herald Tribune", "The Guardian", "Theater Heute", "Sciparío", "Le Figaro", "La Repubblica", "Liberation", "El Mundo", "The Independent", BBC, France Internationale...) i sveučilišne profesore sa Sorbonne, Oxforda, iz Moskve, Madrida, Heidelberga, Berlina, Atene, Londona, Budimpešte, Praga, Lisabona... koji se bave kazališnom teorijom, njih oko pedeset, čija imena, titule, objavljene knjige i prestiž glasila za koja pišu daju veliku težinu svakoj njihovoj riječi izgovorenoj o teatru. Među spomenicima koji sežu od starih Grka, Rimljana, preko Saracena, srednjovjekovlja, renesanse i baroka do modernističkog zdanja Kongresne palače u kojoj su i kazališne dvorane, u mediteranskim vrtovima otmjenih hotela, uglavljeni visoko u hridima nad morem, u toj namjerno kvazi-olimpskoj situaciji, sijede glave kazališnoga Olimpa Europe svake godine vijećaju i odlučuju, te kao ishod toga, pod pokroviteljstvom i uz ovlasti Europske zajednice, Vijeća Europe, te više europskih (moćnih i utjecajnih) strukovnih udruga, dodjeljuju nagrade "Europa za kazalište", za svekoliki doprinos kazališnoj


Persephone

umjetnosti, i "Nova kazališna realnost", za pojavu koja po njihovu sudu potiče bitno nove mogućnosti kazališnog razvoja. Vrtoglavi broj ništica u ECU iznosima obiju nagrada, jednako kao i cijelo okruženje povlaštene kaste mislećih teatrologa na vrhu mitskoga otoka među tri mora, odmah podno neprestano dimećega vulkana Etne, uz svu brižno njegovanu samostansku izoliranost i upadljivu raskoš koja ih okružuje, izdvaja tako jednom godišnje najuglednije teoretičare kazališta u Taormini iz njihovih svakodnevnih "smrtničkih" okruženja na simpozij i festival u koji upravljaju oči svi kazališni praktičari koji bi se rado vidjeli u njihovoj milosti.

Za razliku od svih kazališnih festivala, dakle, gdje su umjetnici, stvaratelji predstava najbitniji, ovdje su oni tek ures vijeća teoretičara koji se uglavnom bave sami sobom i vlastitom "težinom" u teorijskom prosuđivanju kazališnih pojava, ali ne manje i službenom kulturnom politikom Europske zajednice, Vijeća Europe i njihovih kazališnih tijela i udruga.

Jedna takva pojava, znana nam kao **Bob Wilson**, ove je godine dobila glavnu nagradu "Europe za kazalište". Nagradu su do sada dobili **Ariane Mnouchkine**, **Giorgio Strehler**, **Peter Brook**, **Anatolij Vasiljev** i **Heiner Müller**, a predsjednica prvoga žirija bila je **Irene Papas**, i tom je prigodom posebna nagrada bila dodijeljena i njezinoj ministrici kulture **Melini Mercouri**.

U svakom slučaju, ovogodišnji časni sud, u sastavu dr. **Petar Selem** (Hrvatska) kao predsjednik, dr. **Renzo Tian** (Italija) dopredsjednik, i doktori teatrolozi **Georges Banu** (Francuska), **Jose Monleon** (Španjolska), **Tatjana Proskournikova** (Ruska federacija) i domaćin **Franco Quadri** (Italija), članovi žirija, glavnu nagradu dodijelili su Bobu Wilsonu za njegov tridesetogodišnji ukupan doprinos razvoju umjetničke suradnje u kazališnoj umjetnosti, te ravnopravno nagradu "Nova kazališna realnost" londonskom Theatre de Complicité i talijanskoj skupini Carte Blanche - Compagnia della Fortezza. Ovu pak nagradu, koja se dodjeljuje tek drugi put, do sada su dobili ravnopravno **Eimuntas Nekrošius** i **Giorgio Barberio**, a među deset je nominiranih kandidata bio i zagrebački teatar &TD.

Održan je dvodnevni teatrološki simpozij na temu "Nova kazališna publika" i, kako je običaj, dvodnevni simpozij o nagrađenom redatelju, u ovogodišnjem slučaju Bobu Wilsonu, s više od pedeset referata, uz sudjelovanje već spomenutih vremešnih uglednika, među kojima su tek dvojica podnositelja referata, ove godine novopridošlih na sicilijanski Olimp (Parižanin **George Sylvain**, sociolog kazališta, te potpisnik ovoga izvješća) predstavljali generaciju koja nije osobno sudjelovala u nestašnim studentskim igrama oko Theatre Odeon 1968. godine. (Obojica su se, naime, te godine igrala u kindergartenu.)

U vrijeme simpozija i svečanosti dodjele nagrada, danima koji su bili središnjica Festivala Taormina Arte (inače protegnutog na kazališne, filmske, književne, likovne i glazbene događaje kroz prosinac '96. i prvu polovicu siječnja '97.) od 3. do 7. siječnja 1997. prikazane su predstave koje su u izravnoj vezi s petogodišnjom povješću nagrade "Europa za kazalište" i dvogodišnjom povješću nagrade "Nova kazališna realnost". Shakespearov "Hamlet" Eimuntasa Nekrošiusa, označen kao work in progress, u ovoj fazi procesa zapravo je jednostatna osmišljena cjelina na putu prema rastućem projektu. Potpuno u duhu dosadašnjih Nekrošiusovih projekata, "Ujak Vanja", "Tri sestre", "Mozart i Salieri", i "Hamlet" je poigravanje duhovitog Litvanca s velikim dramskim predloškom. Glavna osoba Nekrošiusova "Hamleta" je Duh, i cijeli se work in progress nadograđuje oko njega kao pokretača niza slučajnih događanja, no nikad ne napuštajući okvire dramskog predloška.

S velikim se uzbuđenjem očekivao dolazak nagrađene trupe "Carte Blanche - Compagnia della Fortezza". Redatelj **Armando Punzo** postavio je, naime, "Crnce" **Jeana Geneta** za

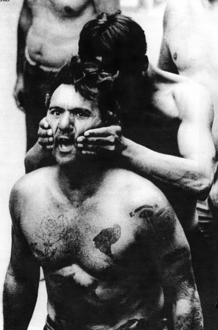


devet mjeseci rada s kažnjenicima u jednom talijanskom zatvoru, i to sa skupinom osuđenika na deset i više godina, tj. počiniteljima ne baš naivnih prijestupa. (Isti je redatelj s istim suradnicima već postavio tri predstave.) Pravu paniku izazvala je vijest da skupina ipak neće doći. Prigodom predbožićnog gostovanja u Rimu, naime, dva su glumca odlučila ostati izvan zatvorskih zidina. Jednog je policija odmah pronašla i privela, ali je drugi do dana današnjeg na nepoznatom mjestu. Kako je taj glumac, pred kojim stoji još desetak godina kazne, zorno demonstrirao put do slobode preko umjetnosti, uprava se zatvora osjetila malo povrijeđenom takvim činom i zabranila izlazak preostatku skupine, unatoč činjenici da ih je sva kazališna pamet Europe u tom trenutku tako željno očekivala. Razumljivo je da su tako razočarani teatrolozi, predvođeni Francom Quadrijem, posebno vatrenim fanom ovoga projekta, javno u obliku prosvjeda očitovali svoje najdublje intelektualno i demokratsko zgražanje nad birokratizmom uprave kaznionice i Ministarstva policije i pravosuđa, koji su se usudili takve trivijalnosti kao što su zakoni, pravna država i javna sigurnost, pretpostaviti simpoziju vrhunskih europskih teatrologa na sicilijanskom kazališnom Olimpu.
U svakom slučaju predstava je prikazana kao video projekcija uz prigodni razgovor uvijek iznova navođen na sablažnjivo ponašanje policijskih vlasti spram kazališne umjetnosti. A sama predstava, međutim, događaj je u kojemu se teško moguće oteti prenaglašenoj i sveprisutnoj homoerotičnosti i tipičnoj genetovskoj ikonografiji robusnih, nabildanih, obnaženih i znojnih tijela punih tetovaže, koja se međusobno dodiruju neobično nježno za tako sirove i grube dečke (izgovorimo to, napokon, unatoč mogućem preziru teatrologa - teške prestupnike, ubojice i kriminalce).
Riječ je, dakako, o najnovijem veletrendu i superhitu svjetskoga kazališta, socioterapeutskom teatru, i pravoj poplavi projekata s netom izliječenim narkomanima, zatvorenicima, maloljetnim delinkventima, silovanim ženama i oboljelima od AIDS-a diljem Europe i SAD-a. Ključno pitanje za definiranje toga relativno novog kazališnog odvjetka ipak nije postavljeno - gdje je granica između umjetnosti u funkciji psiho-socijalne terapije i čiste zloupotrebe zatvorenika, maloljetnika, bolesnika i ovisnika u cilju svjesne ili podsvjesne autoterapije voditelja takvih projekata.
Posve je druge vrste ravnopravno nagrađeni Theatre de Complicité iz Londona. Utemeljen 1983. kao skupina svršenih učenika glasovite L'Ecole du Mime Jacques Lecoq u Parizu, vremenom je širio svoj krug suradnika na mlade umjetnike sklone tjelesnom kazališnom izričaju, ali je njihovo djelovanje u mnoštvu kazališnih skupina i teatara Londona dugo bilo sasvim rubno, bez ikakva oduševljenja i pozornosti kritike i za uži krug gledatelja. Tek kad je njihovu postavku **Dürrenmattova** "Posjeta" vidio slučajno Peter Brook, i potom javno izjavio u novinama da je to mnogo bolja verzija od njegove vlastite, pozornost kritike svraćena je na skupinu vrsnih profesionalaca iz različitih europskih zemalja, koja se usred Londona usudila nazvati francuskim imenom, baš nekako u vrijeme kad su Francuzi počeli križarsku vojnu protjerivanja anglizama iz jezičnog prostora svoje države, izmišljajući novogovorno francusko nazivlje čak i za "hot dog". Svakako je za većinu kazališnih moćnika u Londonu to bila provokacija gotovo ravna onoj da u Zagrebu netko utemelji teatar s imenom "Pozorište opšte suštine". Ali kad stari Brook prizna da je netko nešto učinio bolje od njega... Theatre de Complicité pojavljuje se nakon toga u elitnijim i prestižnijim prostorima, poput londonskog "Almeida" kazališta, a uspjeh što su ga postigli na manifestaciji "Kopenhagen, kulturna prijestolnica Europe 1996." odveo ih je pravo prema ovoj nagradi. Potpuno ravnodušan prema političkoj i strukovnoj težini nagrade, i javno oduševljen njezinim financijskim učinkom, i za koji je rekao u Taormini da su ga mogli uplatiti na račun teatra i bez ceremonijalnih formalnosti dodjele, njihov voditelj, glumac i redatelj

Simon McBurney oduševljavao je nazočne nekonvencionalnim nastupom i brojnim ismijavanjima sustava, vidno se opirući ulasku u njega, upravo kao što je i njihova nagrađena predstava "Tri života Lucie Cabrol" lecoqovskim metodama dovela u pitanje sustav glume **Stanislavskoga**, tehnologizirang TV svijeta, ali i **Grotowskoga**, neosporanog autoriteta i neke vrste "sveca zaštitnika" festivala Taormina Arte. Upravo je zato Renzo Tian, jedan od nedvojbeno najvećih živih znalaca kazališta danas, tu pojavu označio znakovitim pozitivnim pomakom u cijelom sustavu sicilijanskog kazališnog "vijeća umoljenijeh" i njegovu nužnom otvaranju, generacijskom, idejno-ideološkom i estetičkom.

Kruna svečanosti bila je praizvedba "Persephone" Boba Wilsona, koja u isto vrijeme predstavlja vrhunac poznatoga nam "starog" Wilsona i otkriva jednog novoga, podmlađenog Boba. Homerov tekst na starogrčkom gotovo nikad ne prestaje kroz dva sata predstave - za wilsonologe gotovo šok! Usporedo s povratkom teksta u predstavu, i uspostavom dramaturški čitljive "priče", Wilson ostaje vjeran vlastitoj neprestanoj opsesiji savršenog kazališta očišćenog od svake ljudske nesavršenosti, glacijalnoj glumi, likovnosti i vizualnosti, glumljenju glume i tehnologiziranju igre izjednačavanjem glumčeva tijela, funkcionalno i znakovno, s besprijekornim audio-vizualnim strojevima i njihovom nepogrešivom točnošću.

Posljednjeg dana Olimpljani siđoše s visina, spuštajući se autobusima u Cataniju, grad prvi po broju događanja u svim popisima crnih kronika talijanskih novina. Tu je u golemom prostranstvu barokne crkve Sv. Nikole, Anatolij Vasiljev uprizorio, točnije upriličio, biblijski tekst "Jeremijine tužaljke". Skladatelj **V.I. Martinov** uglazbio je tužaljke proroka Jeremije u kanonu rusko-pravoslavnoga crkvenoga pojanja, a to što je mistik Vasiljev učinio pred očima gledatelja uvjetno jest kazališna predstava. Riječ je o klasičnom i čistom mističnom obredu, ekstatičnoj skupnoj meditaciji, pri čemu je Vasiljev, odjeven i razbarušen poput Dostojevskog doslovce u transu pratio vlastitu praizvedbu. Potpuno utemeljena na magijskom značenju brojeva sedam i četiri, u doticanju broja šest i na putu prema svesavršenstvu broja devet, obredna meditacija potrajala je kao dvosatno mistično iskustvo ostvareno ezoterijskim postupcima. Proročki broj sedam sa svom težinom koju u sebi nosi, koji Vasiljev sustavno opetuje (sedam muškaraca i sedam žena na sceni, skupine od po sedam prozora u scenografiji, i po sedam svijeća koje se u predstavi pale na način obreda uz blagdan Hannukah), u kombinacijama je s magijskim brojem četiri. Četiri bijele golubice žive na scenografiji načinjenoj od četiri puta po sedam prozora, shema Tetrade i Tetraktise nepogrešivo postavljena u scenografiji, mizansceni i dramaturgiji slika točno kako treba da bi se s brojem sedam - ljudi, prozora, vrata, svijeća - postigao željeni učinak, sve je to bilo više nalik redateljevoj viziji i iskustvu transa, negoli sustavno promišljenom poigravanju s formulama s kojima se, uostalom, i ne smije igrati. Erupciju golemog emotivnog naboja koju je time proizveo, kao i učinak stanja u koje je doveo publiku, Vasiljev na kraju potpuno izravno prevodi u eshatološku priču, u zagrobno iskustvo. Kroz obredne elemente ruskoga pravoslavlja, naravno, najbliže i jedino poznate njegovu osobnom religijskom iskustvu, i kršćansku simboliku boja koje uvodi u zadnju scenu dotad crno-bijeloga događanja (zlatna, grimizna, zelena, plava, upravo kao u Danteovu "Raju", i opet jednom umjetničkom djelu nastalom u iskustvu vizije) odvode događaj s ovoga svijeta. Nakon svega toga, gotovo dvosatno kašnjenje s početkom, pravdano tehničkim problemima, ukazalo se u sasma novom svjetlu - predstava je svršila točno kad je zvonik počeo odbijati *devet* sati, a dugotrajnim je čekanjem u hladnoj pripravi crkve publika bila dovedena u povišeno emotivno stanje nužno za sudjelovanje u takvom činu.


Crnci

Nije moguće opisati dubinu prezirnog zgražanja pripadnika racionalističko-strukturalističke kritike i egzaltirano ushićenje onih sklonijih hermeneutici i baštini teističkog odvjetka egzistencijalizma po svršetku "Jeremijinih tužaljki", kao ni duševno stanje onih u kojih je događaj naišao na plodno tlo mističkog iskustva.

Ako je i to jedan od pomaka u otvaranju višeglasja na Olimpu europske teatrologije, stvari ne stoje nimalo loše s budućnošću stručnog teorijskog promišljanja kazališta danas. Ni sutra.

Darko Lukić je dramaturg u Teatru &TD.


F.Tanguy: Bitka kod Tilmenta

Najutjecajniji američki kritičar umjetnosti **Clement Greenberg**, koji je sud ukusa držao glavnim kriterijem vrednovanja umjetničkih djela, na pitanje što savjetuje studentima da bi razvili svoj ukus i estetske sposobnosti, odgovorio je: "Vidjeti što je moguće više umjetnosti. Stanovati izvan velikih kulturnih središta hendikep je onima koji žele razviti svoj ukus. Danas se sve može vidjeti u New Yorku, sve što je imalo novo, dobro ili loše. Ako zaista želite kultivirati svoj ukus, zaradite dosta novaca i otiđite u New York, to je sve." Odgovor je bio dan kanadskim studentima povijesti umjetnosti, no osnovna misao tiče se, jednako tako, i odgoja kazališnog ukusa. Tome, među ostalim, služe i institucionalizirane manifestacije u velikim kulturnim središtima, kao što je **Festival d'Automne** u Parizu, koji ove godine obilježava svoju dvadesetpetogodišnjicu.
Petnaestak kazališnih predstava u okviru Festivala nadopunjavaju redovnu jesenju parišku sezonu, tako da tamošnja publika ima dovoljno elemenata za približne predodžbe o suvremenom kazališnom trenutku. Doduše, prosudba se vrši na djelima mainstreama i postmainstreama (a svi ostali izričaji izvan zapadnjačkog kruga ostaju prema njima ipak rubna pojava). No trenutna situacija upućuje na to da se od kazališta sve više traži da bude neka vrsta zbilje, a ne da na nju samo upućuje ili nalikuje. Glumce se sve manje udaljava od njihovog svakidašnjeg života, jer je tužno gle-

Trenutna situacija upućuje na to da se od kazališta sve više traži da bude neka vrsta zbilje, a ne da na nju samo upućuje ili nalikuje. Glumce se sve manje udaljava od njihovog svakidašnjeg života, jer je tužno gledati konkretne ljude koji pokušavaju glumiti na način da budu netko tko nisu

IMITACIJA I ŽIVOT

Kazališni program Festivala d'Automne u Parizu 1996.

Piše: Zlatko Wurzberg

dati konkretne ljude koji pokušavaju glumiti na način da budu netko tko nisu. Zato će, na primjer, glumci **Stanislasa Nordeya** uzvikivati svoja imena (tijekom predstave *Svadba*), spremni da prenesu dio svoje stvarne osobe na parišku ulicu. U kazališnoj umjetnosti uvijek postoje mimetički elementi izvanscenske zbilje, zastupljeni u većoj ili manjoj mjeri. Iznimku predstavlja kineska predstava *East Palace, West Palace* (*Dong Gong, Xi Gong*) mladog filmskog redatelja **Zhang Yuana** kojemu je to prvi kazališni rad - genetovska priča o ljubavnom odnosu pjesnika-zatvorenika i policijskog agenta u suvremenoj Kini. U rano jesen mogla se vidjeti vrlo elegantna postavka *O! Divni dani* **Petera Brooka**, Beckettove poeme o staračkoj, nemoćnoj ljubavi, a draž predstave je u činjenici da ulogu Winnie tumači redateljeva žena **Natasha Parry**. *Bitka na Tilmentu* (*Bataille de Tagliamento*), nova predstava Théâtrea du Radeau, svoj argument nalazi u bilješci iz Kafkinog *Dnevnika* o njegovom snu o istoimenoj bitci. Ovaj puta **François Tanguy** kazalište figurira predstavom o kulisama druge predstave, nepoznate režijske probe **Heinera Müllera**.
Integralna verzija Ibsenovog *Peer Gynta* u režiji **Stéphanea Braunschweiga**, podijeljena na dva dijela, traje gotovo osam sati. Njegov prepoznatljiv postupak vrlo sofisticiranih konstrukcija gledatelju ne pokušava tumačiti, već jednostavno otvara priču o istinama i lažima identiteta.
Takvom metaforičkom kazalištu pripadaju i dvije značajne pariške predstave izvan okvira Festivala: *Otok spasa* **Matthiasa Langhoffa**, adaptacija Kafkine *Kažnjeničke kolonije* i predstava Stanislasa Nordeya *Svadba*, poljskog dramatičara s početka stoljeća Stanislasa Wyspianskog. Kvintesenciju metafore kao poetičkog sredstva kazališta ostvaruje **Klaus Michael Grüber**, najizričitije u posljednjoj predstavi *Pol*, jednočinki mladog Nabokova napisanoj prema dva odlomka dnevnika nesretnog istraživača Južnog pola **Roberta Scotta**. (Trajanje predstave suženo je na jedan sat, a pola tog vremena ispunjava glazba Mađara **Gyorgya Kurtaga**, poput utjehe u krhkoj priči o blagoj smrti u nepoznatoj zemlji.)
Najdojmljivija predstava čitave jesenske pariške sezone bit će spektakularni *Quartett* Heinera Müllera, autora teksta i režije, u verziji iz 1994. mitskog Berliner Ensemblea (osnovao ga je 1949. Bertolt Brecht), kojemu je Müller bio upravitelj. Dramski tekst nije adaptacija Laclosovog epistolarnog romana *Opasne veze*, već je to potka za Müllerovo razmišljanje o najopasnijim vezama erotizma i smrti. Dvoje likova, Merteuil i Valmont, u zadnjim trenucima svoje strasti kada još jedino žele smrt, samo su imena u funkciji zavodnika i zavođenog, udvostručujući se u markizinoj nećakinji Tourvel. Dvije osobe drame utjelovljenje su perverzne pozicije, oslobođene principa suprot-


P.Brook: O, divni dani

K.M. Grüber: Pol

nosti, bez kojeg se lice i naličje pokazuju identičnim. Jednakost suprotnosti vodi osporavanju pertinentnosti spolne razlike, tako da će se na koncu Valmont i Tourvel stopiti u jedno. Estetika postaje perverzna i ljepota izrasta s rubova užasa. Libertena Valmonta, uz naglašenu seksualnost i lascivne geste, tumači **Martin Wuttke**, bivši roker, i duhovni Müllerov sin. Makijavelističku Valmontovu partnericu igra **Marianne Hoppe**, zvana "pruskom divom" jer je u karijeri dugoj gotovo sedamdeset godina igrala gotovo sa svima; od **Maxa Reinharda** do **Roberta Wilsona**, kojem je glumila kralja Leara. Nije prestala igrati ni za cijele hitlerovske vladavine. Dapače, bila je intimna s najvišim dužnosnicima nacističke partije, a njen je muž Gustaf Gründgens predstavljao idol režima i model **Klausu Mannu** za roman *Mefisto*. (Dok s golemom perikom 18. stoljeća, u plavoj haljini, plavim rukavicama, izgovara ludosti, gledatelj nejasno negdje osjeća da ova predstava nije tek zabavna igra.) Osobito u zadnjoj replici nad mrtvim Valmontovim tijelom, dok velikom gestom pali cigaretu: "Kurva je mrtva. A sada smo sami, kanceru voljeni moj", također valja znati da je sam dramatičar umro od raka pluća.

Ako je sada potrebno pokazati po čemu je ova vrsta kazališta neusporedivo uzbudljivija od, na primjer, Langhoffovih ili čak i Wilsonovih predstava, onda se one mogu razvrstati prema dvije velike funkcije kazališta, mimetičkoj i ludičkoj. Predstave koje na zbilju upućuju retoričkim sredstvima postale su manje dojmljive od onih koje računaju u prvom redu s elementima mimesisa u gradnji djela. Jednu stranu ove grube podjele kazališta najbolje objašnjava **Diderotov** paradoks o glumcu - ludički princip želi održati u svoj širini imitativni razmak. Dobar glumac nini strast, a ne osjeća je. Suprotni stav, koji nam omogućuje shvatiti važnost ostvarenja poput spomenutog *Quarteta*, naći ćemo u nekim **Freudovim** zapažanjima o izvođačkim umjetnostima. Čuvenoj francuskoj pjevačici **Yvette Guilbert**, ženi svoga prijatelja psihoanalitičara Maxa Schillera, on je 1931. pisao:

"Po mome mišljenju, ono što vi držite psihološkim mehanizmom umjetnosti vrlo često je bilo potvrđeno, možda općenito. No, misao o napuštanju vlastite ličnosti i njeno nadomještanje imaginarnom ličnosti nikada me nije u potpunosti zadovoljila. To nam ne govori mnogo, ne kaže nam kako se postiže, a pogotovo nam ne objašnjava zašto jednoj osobi mnogo bolje uspijeva nego drugoj ostvariti ono što bi željeli svi umjetnici. Ja prije pretpostavljam da ovdje treba dodati suprotni mehanizam. Ličnost umjetnika nije uklonjena, već izvjesni elementi, naprimjer predispozicije koje se nisu uspjele razviti ili suzbijena pokretanja žudnje, korišteni su za predočavanje izabrane osobe i uspijevaju se tako izraziti i dati joj osobinu autentičnosti. Ovo je mnogo manje jednostavno nego "prozirnost" vlastitog **ja** koje Vi ističete. Bio bih naravno vrlo radoznao saznati da li Vi uspijevate razaznati neke tragove tog drugog stanja stvari." A nekoliko dana kasnije piše njenom mužu: "Vi ćete me sada upozoriti da gđa Yvette ne igra uvijek istu ulogu, da ona utjelovljuje s istom vještinom sve vrste osoba: svece, grešnike, kokete, kreposne žene, zločinke i naivke. To je istina i svjedoči o iznimno bogatom psihičkom životu i o vrlo velikoj sposobnosti prilagođavanja. No, ja se ne bih suzdržavao vratiti sav taj repertoar na iskustva i sukobe njenih mladenačkih godina. Bilo bi izazovno nastaviti o toj temi, ali nešto me zadržava. Znam da su neželjene analize iritantne i ne bih htio učiniti ništa što bi moglo narušiti srdačnu simpatiju naših odnosa."
S. Freud (njemački tekst u *Briefe 1873 - 1939*, Fischer, Frankfurt, 1960, str. 400 - 402).

Ova Freudova zapažanja moguće je shvatiti kao misao o naknadi onome što je fiktivno, o dodatku nečemu što je nepotpuno u naravi izvedbenih umjetnosti i koje one nalaze kao popravak svog nesavršenstva u odnosu na zbilju.
Valjalo bi detaljnije provjeriti može li se ova primjedba shvatiti kao usmjerenje ili stav trenutnog stanja na području kazališta.

Zlatko Wurzberg je povjesničar umjetnosti i stalni urednik Frakcije.


H.Müller: Quartett

Međunarodni XIV tjedan suvremenog plesa

Hrvatski institut za pokret i ples

Đorđićeva 17
10000 Zagreb, Croatia
tel./faks: +385 1 **481 0203**

međunarodna selekcija:
Odile Duboc (Francuska)
26. V.
Nigel Charnock (V. Britanija)
28. i 29. V.
2nd Nature Dance Company (Austrija)
30. V.
Paulo Ribeiro (Portugal)
31. VI.
Introdans (Nizozemska)
1. VI.
Ko Murobushi (Japan)
2. VI.
Yossi Yungman (Izrael)
3. VI.
Scapino (Nizozemska)
4. ili 5. VI.

hrvatska selekcija:
(do sada prijavljeni)
Mare Sesardić : *Ispod duge*
Rajko Pavlić: *Epizode*
Nataša Lušetić: *Žudnja*
Jasna Frankić-Brkljačić - promocijski nastup grupe GIB
Učilište ZeKaeM-a i Viliam van der Peppel: *Kafka u Z*

prezentacija generacije mladih autora:
Senka Baruška, Andrea Božić, Iva Nerina Gattin, Sanela Janković, Ivana Miletić, Ivana M‚ller, Irma Omerzo, Jasna Vinovrški
15-minutne solo izvedbe 27. i 28. V.

off program
internet caffe
izložba "Plesna fotografija"
KIC - press centar
performans Ivane M‚ller
modne revije i događanja

međunarodni projekt
Eric Raeves "Interesting Bodies" / De Beweeging (Antverpen) & HIPP-MAPAZ
audicija 26. i 27.IV.
workshop 17.do30.V.
izvedbe: četiri izvedbe u lipnju u jednom od zagrebačkih galerijskih prostora

pokrovitelji:
Ministarstvo za kulturu RH, Gradski ured za kulturu, Turistička zajednica grada Zagreba

medijski pokrovitelj:
Radio 101

prostori:
Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, Teatar &TD, ZeKaeM. KIC

gostovanja pomogli:
Francuski institut u Zagrebu, British Council Zagreb, Austrijski kulturni institut Zagreb, Veleposlanstvo Kraljevine Nizozemske, Ministarstvo kulture - Izrael

Napomena:
organizator zadržava pravo promjene programa

mreže

KULTURNI RASPOREDI VIJEĆA EUROPE

Dubravka Vrgoč

Osnovano godine 1949. u glavnom alzaškom gradu Strasbourgu, po nekim istraživanjima geografskom središtu Europe, **Vijeće Europe** nastoji štititi ljudska prava i slobode, poticati demokratske promjene, promivirati kulturnu suradnju, boriti se protiv svih oblika izolacije te ucrtati smjernice nekoj drukčijoj Europi koja priznaje jedinstvo u različitosti. U toj bi se multikulturalnoj Europi povezivale kulturne osobnosti, moralne vrijednosti i političke tradicije u cjelinu koja bi u nekoj idealnoj projekciji opstojala u pluralu. Imperativ zajedništva ne poništava kulturne identitete, reference prošlosti ili povijesne subjekte, na mjestu unaprijed upisanih pravila Vijeće Europe nudi mogućnosti upoznavanja, prepoznavanja i razumijevanja kao stalni društveni zahtjev u prilično nesigurnim vremenima. "Program za kulturnu suradnju Vijeća Europe uvijek je sadržavao aktivnosti planirane da bi javnosti pružio novi osjećaj za umjetnička djela koji odražava kulturna i umjetnička kretanja u Europi i svijetu. **Vijeće za kulturnu suradnju** (CDCC) nastojalo je dati podršku i značajnim inicijativama za razvoj kreativnog i umjetničkog izraza, posebno kad to može služiti kao temelj susreta među kulturama", zabilježeno je u Europskoj kulturnoj konvenciji. I dok je prijašnje razdoblje u formiranju kulturne slike Europe proteklo u znaku krize multikulturalne suradnje i sumnji u europski kulturni identitet te je pažnja bila koncentrirana na ekonomiku kulture i sponzorstvo, kulturni razvoj migranata, obrazovanje kao sredstvo primicanja ljudskih prava i temeljnih sloboda, današnja etapa u razvoju kulturne suradnje zacrtane u planovima Vijeća Europe naziva se etapom zajedničke akcije, napose u području informacija i usavršavanja. Suradnja se organizira ponajprije preko "mjesta razjašnjavanja" i "mreža" (network).

Otkad je usvojena Europska kulturna konvencija (čiju je povelju 27. siječnja 1993. potpisala Republika Hrvatska) te osnovana Kulturna fundacija i Vijeće za kulturnu suradnju u Strasbourgu se određuje okvir europske kulturne suradnje "koju treba voditi na najširoj mogućoj osnovi, u službi ciljeva kulturnog razvoja i u skladu s načelima slobode izražavanja, kulturne različitosti i priznavanja prava pojedinca". Koncepcija te suradnje nije ograničena na međuvladinu, već podržava komplementaran odnos između različitih razina suradnje: međunarodne, međuregionalne i međumjesne te javne i privatne. Uostalom, rezolucije konferencije specijaliziranih ministara i rad Vijeća za kulturnu suradnju uvijek su naglašavali važnost uključivanja glavnih partnera kako bi suradnja bila potpuno uspješna: lokalnih i regionalnih vlasti, građanskog društva i njegove mreže udruga.

U Preporuci Odbora ministara državama članicama ucrtana su načela politike za pomoć umjetničkom stvaranju. Potpora održanju i razvoju određenih umjetničkih oblika koji su pokazatelji kulturnog identiteta zemlje; osiguranje da razvoj planova te nacionalnih, regionalnih i lokalnih razvojnih programa poštuje ulogu i zadaću stvaralaca i reproduktivnih umjetnika; stvaranje potrebnih uvjeta za različite vrste pomoći (mjesto za rad, stipendije, potpora teorijskom istraživanju), kao i mogući izvori pomoći na način da oni pridonose jamstvu slobode izražavanja; nastojanje da se poboljša društveni položaj umjetnika, posebno kad je riječ o prihodima i socijalnoj sigurnosti; poticanje suradnje medija u svrhu osiguranja publike za nova, posebno suvremena djela; promicanje izložbi i festivala; jačanje nastojanja da se usklade i pojednostave pravila o kretanju umjetničkih djela među državama članicama; potpora društvenoj ulozi kreativnih umjetnika; razvijanje na svim razinama i posebno preko međunarodnih ustanova, mogućnost za kontakte, razmjene i istraživanja kao i prilika za zajedničke projekte u zemlji i inozemstvu, poticanje ostvarivanja vlastitih istraživačkih projekata; osiguranje pravednog sustava odštete za posudbu i druge vrste javne uporabe djela kreativnih umjetnika... samo su neke od naglašenih preporuka koje bi trebale provoditi članice Vijeća Europe. Ono se pak u svom radu koncentrira prije svega na zaštitu kulturne baštine, moderne jezike, književnost, audiovizualne aktivnosti, istraživanje i dokumentaciju u kulturi, usavršavanje upravnih činovnika u kulturi te poticanje kulturnih identiteta, kreativnosti i umjetničkog izraza. U Europskoj kulturnoj konvenciji ne postoji poglavlje posvećeno kazalištu.

Vijeće za kulturnu suradnju pokrenulo je stvaranje mreže centara (nordijska, balkanska i mediteranska) na europskoj razini kao žarišta susreta i razmjene u promoviranju opstojnosti europskog identiteta. Neke su mreže poput "Trans-Europe-Halles" što povezuju centre koji djeluju u bivšim industrijskim prostorima ili "Neslužbeni susret europskih kazališta" (IETM) već potvrdile svoje aktivnosti. Umjetnost i nove tehnologije, Videoumjetnost, Pomorska kultura, Eurostvaranje, Informacije i odnosi s izvođačkim umjetnostima, Umjetničko stvaralaštvo za djecu i mlade, Povijesni spomenici, Rezidencijalni centri za umjetnike, Veliki centri za različite namjene te Pjesništvo i prevoditeljstvo, nazivi su već postojećih tematskih mreža.

Radi promicanja dijaloga među različitim kategorijama kreativnih umjetnika i jačanja suradnje između umjetnika i onih koji donose političke odluke utemeljena je 1993. godine interdisciplinarna platforma **Europsko vijeće umjetnika**. Vijeće za kulturnu suradnju od 1987. godine radi u suradnji s Vijećem umjetnika i umjetničkom platformom za razmjene **Gulliver**. Od 1987. do 1991. izlazila je publikacija Europski kulturni programi što je

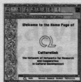
bilježila neke od najvažnijih kulturnih događaja koji su se zbivali ljeti u europskim zemljama. U sklopu programa kulturne suradnje Vijeće Europe pružilo je podršku nekim europskim događajima, od kojih su mnoge pokrenule privatne skupine. Potporu su tako dobili europski susreti dječjih kazališta i kazališta za mlade preko kojih se osnovala trajna mreža **CEDERED**, Grupa za promicanje kazališta (**GES**) i **Raskrižje europske književnosti**. Program **Kulturni itinerer Vijeća Europe** (ICCE) okuplja različite partnere i promovira pilot projekte koji mogu služiti kao modeli budućih akcija proizašlih dakako iz zajedničke suradnje i prepoznavanja europskog identiteta. Dio tog programa koji se odnosi na scensku umjetnost naziva se **Les Transversales** i raščlanjen je na nekoliko različitih (pod)programa. Svake se godine u sklopu toga programa organiziraju sastanci u europskim kulturnim metropolama na kojima umjetnici, ravnatelji kazališta, producenti... razmjenjuju iskustva o specifičnoj temi nastojeći iz često oprečnih perspektiva sagledati recentne probleme suvremenog teatra.

Theatrales, osnovan nakon Europskih susreta mladih organiziranih 1994. u Bussangu pod pokroviteljstvom Glavnog savjeta Vosgesa, dio je programa Les Transversales koji ponajprije želi poticati kreativnost među mladima doživljavajući teatar kao prostor u kojem se uči o zajedništvu. On okuplja kazališta u školama, u društvenim centrima, profesionalne kazališne škole, amaterske teatre i mlade glumce profesionalce iz Francuske, Portugala, Belgije, Nizozemske, Njemačke, Hrvatske, Španjolske, Italije, Grčke. Tijekom četiri dana, svake godine u atraktivnom mjestu Bussang, u teatru starom 100 godina, kazališne skupine mladih prikazuju svoje predstave, razgovaraju o njima te zajednički u radionicama kreiraju projekt koji će posljednji dan biti prikazan gledateljima. Zadana tema ovogodišnjih susreta je **Sofoklova** "Elektra" i **Orwellova** "Životinjska farma" te dvije slike - starogrčka svadba i **Roussettuovo** platno.

Stručnjaci Vijeća Europe za ovo, kao i ostala područje kulture putuju po zemljama članicama, nastoje prepoznati prave vrijednosti, organiziraju seminare i tečajeve, pokušavaju uspostaviti sustav u specifičnim područjima umjetnosti i pomoći umjetnicima da se povežu s kazališnim skupinama ili pojedincima iz ostalih europskih zemalja. U Strasbourgu danas postoji informativni centar koji nudi informacije o aktualnim kazališnim događanjima, a teatrima, amaterskim grupama i kazališnim školama. Projekti kao što je **Academy of Gestural Art** (također dio programa Les Transversales) nastoje promicati umjetnost koja se oslanja na tijelo, gestu i pokret te istražuju mogućnosti povezivanja glazbe, riječi, scenografije, svjetla, prostora... "Različite kazališne estetike pojavile su se u Europi posljednjih 40 godina. Naposljetku možemo prepoznati četiri relevantna trenda: ponovno propitivanje dramskog pisma i njegove forme (od **Samuela Becketta** do **Bernarda-Marie Koltesa**), različitost redateljskih pristupa i kreativnih prostora njihovih rukopisa (**Roger Planchon, Patrice Chereau, Jerome Savary**...), ponovni interes za tijelo i pokret (moderni ples, novi oblici cirkusa i uličnog teatra) te povećanje kulturnih kontakata između europskih zemalja. Sve to upućuje na potrebu predstavljanja umjetnosti u kojoj će pokret biti integralni dio, koja će poticati različite estetike i dodire između različitih kultura", zabilježeno je u manifestu projekta u kojeg su uključeni teatri iz Njemačke, Španjolske, Francuske, Italije, Velike Britanije, Nizozemske i Portugala.

Proračun Vijeća za kulturnu suradnju smanjen je za godinu 1997. Financiranje projekata iz područja kulture u Središnjoj i Istočnoj Europi od ove je godine ukinuto. Time je za ove prostore poništena jedina mogućnost pomoći Vijeća Europe u ostvarenju scenskih projekata. Preostaje tek mogućnost prikupljanja informacija ili čekanje.

EUROPEAN CULTURAL FOUNDATION /FONDATION EUROPÉENNE DE LA CULTURE



European Cultural Foundation osnovana je 1954. u Ženevi s ciljem promocije kulturne suradnje među ljudima i institucijama na cijelom kontinentu, a sjedište joj je u Amsterdamu od 1960. 'Kultura' se ovdje ne odnosi samo na europske odnose u umjetnosti i kulturi, nego obuhvaća i druge aspekte europskog društva, kao što su obrazovanje i mediji. Fondacija je samostalna neprofitna organizacija, a čine je predstavnici više od 20 europskih zemalja. Koordinira rad Europske mreže istraživačkih instituta i centara, te tako aktivno pridonosi stvaranju veza između privatnih i javnih tijela, a administrira i program stipendiranja odnosno financijske pomoći. Osim toga, Fondacija održava tijesne veze s velikim brojem organizacija iz Europe i svijeta. Takve su organizacije npr. Vijeće Europe, Komisija Europske zajednice, Europski parlament, UNESCO, fondacije i druge neprofitne organizacije.

U okviru programa financijske pomoći, nudi se potpora neprofitnim organizacijama za projekte koji se bave unapređenjem kulturne suradnje na europskoj razini. Osim stipendija koje dodjelju-je vlastitoj mreži, Fondacija daje

ograničen broj stipendija za jednokratne projekte. Ti projekti moraju uključivati suradnju s barem tri europske zemlje, a tema mora biti izabrana iz područja europske kulture. Posebnu pažnju privlače projekti inovativne prirode s implikacijama za budućnost. Projekti se odabiru prema kvaliteti i važnosti za europsku kulturnu diskusiju. Aktivnosti koje podržava program financiranja kreću se od simpozija, radionica, aktivnosti mreže, te drugih kulturnih manifestacija. Fondacija u pravilu ne podržava usko specijalizirane projekte s ograničenim brojem korisnika. Postoje i posebne stipendije koje se ne mogu obnavljati, a obuhvaćaju određeni dio projekta.
Možda bi posebno trebalo naglasiti 1995. godinu u radu Fondacije. Naime, ta je godina bila godina tranzicije pa je Fondacija na temelju duge tradicije reorganizirala svoj rad, kako unutrašnji tako i prema van. Geografski prioriteti, srednja i istočna Europa te Mediteran, podvrgnuti su istraživanju, isto kao i tematski prioritet "Kulturni pluralizam: politika i praksa". Pitanja kojima se Fondacija osobito bavi jesu pitanja migracija i imigracija. Najvažniji aspekti međunarodnih kulturnih pitanja, transnacionalni razvoj i interkulturalne informacije u središtu su zanimanja Fondacije.
U okviru prioriteta u kulturnoj suradnji koji su dogovoreni između istočne i zapadne Europe, a isto tako i između srednje i istočne Europe od 1987., Fondacija je imala ključnu ulogu s tri programa. Ti se programi tiču vrlo različitih društvenih grupa, čija je uloga važna u situacijama tranzicije te u procesu otvaranja kulturnog dijaloga. To su sljedeći projekti: **East-West Parliamentary Practice Project** (EWPPP), **The Fund for Central and East European Book Projects** (CEEBP) i **APEX-changes** koji omogućuje mladim umjetnicima srednje i istočne Europe stručne posjete u cilju priprema za upravljanje međunarodnim kooperativnim projektima.
Projekt **Priority The Mediterranean** uključuje dva smjera istraživanja: one koji promoviraju kulturne odnose između zemalja koje okružuju Mediteran kako bi razvili osjećaj pripadnosti toj regiji te one koji traže specifičniji razvoj kulturnih odnosa između Europe i istočnih i južnih obala Mediterana.
Projekt **Priority Cultural Pluralism: Policies and Practices** je još od 1992. godine u središtu brojnih aktivnosti Fondacije. Dva su glavna aspekta ove široke teme: priznavanje različitosti i potreba za stvaranjem pravih uvjeta kako bi se razvio osjećaj pripadnosti društvu.
Iako su aktivnosti Fondacije uglavnom usmjerene na priznavanje kulturne raznolikosti u Europi, proces integracije u naše suvremeno multikulturalno europsko društvo ostaje glavna briga Fondacije.
Fondacija tri puta godišnje izdaje svoje glasilo koje svaki put predstavlja posebnu temu, primjerice Mediteran, srednja i istočna Europa, nadilaženje kulturnih granica i slično.

Za detaljnije informacije obratite se:

European Cultural Foundation (ECF)
Jan van Goyenkade 5
NL - 1075 HN, Amsterdam, The Netherlands
tel.: +31 20 676 02 22
faks: +31 20 675 22 31.

BROUHAHA INTERNATIONAL

Brouhaha International je agencija koja se bavi međunarodnim razvojem umjetnosti i kulture s ciljem promoviranja kulturne različitosti putem umjetnosti, kako bi potaknula veće međunarodno zanimanje za razvoj. Agencija je međunarodnog karaktera, a sjedište joj je u Merseyside-u u Velikoj Britaniji. Aktivnosti agencije stavljaju prioritet na nove poslove i suradnju s istočnom i srednjom Europom te na rad s mladima.
Od 1990. Brouhaha International organizira festivale na kojima predstavlja novi i inovativni rad lokalnih grupa te grupa iz cijele Europe. Za vrijeme Međunarodnog festivala uličnog kazališta (International Street Theatre Festival) 1995. godine održano je 67 predstava iz 23 udruženja koja dolaze iz 15 zemalja. Možemo stoga reći da je rad agencije vezan uz organizaciju kulturnih događanja, pružajući vrhunsku zabavu i uzbudljive ulične kazališne predstave. Organizacija uključuje i međunarodni umjetnički aspekt.
Osim toga, Brouhaha International razvila je bazu podataka koja sadrži informacije o europskoj dramskoj umjetnosti (International European Performing Arts Database). Ta baza vrlo je značajna jer omogućuje umjetnicima, izvođačima, sponzorima i organizacijama-naručiocima međusobnu suradnju, a putem te baze vrlo je lako dobiti podatke o istima. Baza je osmišljena kako bi pomogla izvođačima u traženju posla, a služi i kao sredstvo za povezivanje umjetnika i organizacija koje odgovaraju njihovim potrebama.
U agenciji se uvijek mogu dobiti detaljne informacije o umjetnicima, izvođačima, sponzorima te obrazovnim institucijama koje djeluju u Velikoj Britaniji i Europi. Nude se stručni savjeti o organizaciji i managementu; inozemnim gostovanjima te naručivanju izvođača; dobrotvornim zakladama; pristupu World Wide Web-u te njegovoj djelotvornoj uporabi. Zainteresirani se mogu pridružiti agenciji bilo kao umjetnici bilo kao članovi publike.

Za detaljnije informacije izvolite se obratiti:

Brouhaha International Graphic House
107 Duke Street
Liverpool L1 4JR, United Kingdom
tel.: +44 151 709 3334
faks: +44 151 709 4994
e-mail:
brouhaha@cityscape.co.uk

MASCHERE SUI PONTI

Međunarodno udruženje za kulturno-umjetničke projekte i razmjene

Maschere sui ponti je kulturno-umjetničko udruženje osnovano 1995. godine sa sjedištem u Rimu. Ciljevi tog udruženja tiču se provođenja kulturno-umjetničkih projekata kako bi se prevladale političke, religiozne i rasne zapreke. Članovi udruženja Maschere sui ponti različitog su geografskog i umjetničkog porijekla, a rade zajedno na umjetničkim projektima s ciljem da ih nacionalno oboje. Udruženje okuplja profesionalce iz filmske industrije, kazališta, plesa, glazbe, slikarstva te bilo kojeg drugog umjetničkog profila koji se može integrirati u projekt.

Glavni cilj udruženja jest suradnja, poduzetništvo, te suradnja s piscima filmskih scenarija i kazališnih komada, glazbenicima, slikarima, koreografima, filmskim i kazališnim redateljima. Drugi mu je cilj promocija sastanaka istih stručnjaka te razmjena ideja finaliziranih kroz kazališne predstave, filmska snimanja, škole, radionice, izložbe. Rezultat zajedničkih projekata distribuira se narodima i državama koje su za to zainteresirane, a krajnji ishod projekata i kulturnih događanja trebao bi prevladati političke, religiozne i rasne barijere. Kako sami kažu "udruženje želi sudjelovati u duhovnom preporodu jedne epohe koja je stigla do svoga drugog tisućljeća, no još se uvijek bavi uvijek novim ljudskim problemima. Zato se udruženje rodilo iz čvrste volje i potrebe da se razvije vlastita kreativnost na mjestima koje Umjetnost i Kultura izabiru poštivajući Civilizaciju tih Zemalja te dignitet njihovih stanovnika".

Maschere sui ponti su godine 1996. u okviru Talijanskog društva dramskih autora (SIAD) izlagali te prezentirali rumunjsku dramaturgiju i režiju na simpoziju "Rumunjska dramaturgija u Italiji - Talijanska dramaturgija u Rumunjskoj".

Predsjednik udruženja Maschere sui ponti, g. **Claudio Barletta**, ujedno je i autor kazališnog komada *Mater* koji se izvodio na rumunjskom u sezoni 1995./96. na turneji po Italiji. Čini se kako će i 1997. godina, bude li financijskih i drugih sredstava, biti obilježena rumunjskom kulturom. Udruženje planira izložbu rumunjske umjetnosti i kulture pod naslovom "Latinska Rumunjska, od Ovidija do Eminescua: zemlja legendi, vjere, umjetnosti" u trajanju od 30 dana. Ta izložba, sa svojim visokom organizacijskom razinom, ima za cilj prikazati, makar u sažetom obliku, povijesni, umjetnički i kulturni slijed Rumunjske, jedine zemlje iz grupe romanskih jezika koja se nalazi na europskom Istoku. Skica programa dijeli se u tri grupe:

- Rumunjska: povijesna etapa Rimskog Carstva (Trajan)
- Vlad Tepes: povijest i mit voljenog transilvanijskog grofa kojeg u ostatku svijeta zovu Drakula
- Umjetnost u Rumunjskoj.

Bez sumnje, svaka od ove tri teme pobuđuje zanimanje; Rumunjska ima svoju povijest, svoje mitove, ali i svoju sadašnjost. Umjetnost u Rumunjskoj postoji odavna, no i danas je vrlo živa, što najbolje opisuje geslo toga dijela izložbe: Ovidije će opet oživjeti, a Eminescu će zaživjeti i u Rimu. Figurativna umjetnost, pjesnička umjetnost, dramska umjetnost, fotografija, kinematografija, koreografija samo su neke od umjetnosti koje će biti prikazane na izložbi.

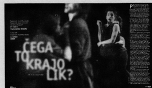
Umjetnost nikad nije imala granica, njena je najslavnija osobina - sloboda. Nema sumnje da će organizacijska licentia poetica prikazati Rumunjsku na vrlo neobičan način. Nije li dovoljno neobično imati Drakulu kao svoga povijesno-legendarnog heroja!?

Za detaljnije informacije izvolite se obratiti:

Maschere sui ponti
Via Mondaino, 30
00125 - Roma, Italia
tel./faks: 06/52.35.75.23.

ZPA - ZKM - Lanonima Imperial
J. C. Garcia: IDENTIFYING A LANDSCAPE
+
Theatre Exit
N. Lušetić: DESIRE

IDENTIFICATION AND TRANSCRIPTION OF LANDSCAPE



A while ago, one colleague, a foreigner, asked me what it is like to live in a "trouble area" (this term could be translated in Croatian also in the sense of "problematic area", but this context would be more appropriate for someone who lives outside that area and who is primarily concerned about the problems, since he does not have to share his living space with troubles) and how much are those circumstances (troubles) present in my everyday life. It was easy to talk with him about this - he meant Zagreb, Croatia, these areas here...and? Later when I thought about his question, I tried to determine in my mind what space exactly would that be. I have imagined it, I suppose, as a space which I share with other people and things that affect me in such a way that some of their action and the relationships I form with them impress me as bad, as trouble. This is appliable to everyday encounters, to everyday collisions with that what seems *bad* in relation to something else which is *good*. The trouble area, then, defines the spatial quality of things which cause someone to experience something bad, in relation to something else that was better. Short and clear: the troubles belonged to the space of the war.

Knowing that my colleague was enquiring about the troubles brought on by the war, I have tried to list - not those things which are *bad*, and caused by the war, but those things which are *good*, in relation to which the *bad* things are just what they are. And there the picture starts to fall apart. If I start from any good, it turns out that it was *bad* for some other *good* before that. And those same *good* things were quickly turning (maybe here, in these geographic regions, quicker than elsewhere) into *bad* things. It didn't take me long to comprehend that a simple cause-effect construction, with which one should be able to explain any trouble, is taking me nowhere, because none of these explanations suffice to give an insight not even into the area of my own trouble, and certainly not into some common trouble area. This area, then, seems more clear if we look at it from the outside, than if we look at it from within, because looked from the outside it does not cause the change of state of the one who is thinking about it, but affects him only inasmuch as he tries to create an idea of the whole.

Disintegrated into details of our individual lives, fates, tragedies, deaths, butcherings, victories, losses and ideas, the same space has become incomprehensible and any attempt to see it clearly turns into a pure cartography. *Landscape* has disappeared from the field of vision. Now and then, we may feel nostalgia for *ideas* we once had about this space (country), wishing that it might be like this or like that. Stories about our troubles are stories about individual wishes and disappointments. And the victims of our wishes are hidden under cartographie. Deeply enough to be invisible. Along with some other wishes of some other people before us, they have turned into their opposites imposed by the logic of power.

If I try to see things in a cartographic way, then much of it becomes clearer. Even the wild chaos of bad and good becomes tamed, because it gets written on the map. Good and Evil. Paradoxically, the undetailed map, changing map, picture representing space, reducing the essential to show the "essential", looks more convincing, more clear than the landscape, the real space wherein exists everything that's essential. My above mentioned colleague was probably following attentively the news on television, *reports from the Balkans*, and has "got a full insight in what is going on here". That insight is more detailed than even the logic of cartographie. The logic of cartographie is brutal in idea, it destroys the details and the story for the sake of the whole. The logic of the media is brutal in detail. Its *immediate, hyperrealistic* convincing evidence gives an impression of knowledge, it tells the stories and says nothing about the landscape. A mediated landscape is simulated and far from its

english

fundamental reality. It's a landscape written in numbers, represented by quantity of annihilation. It becomes cartography with a scale 1:1. It's correctness is emphasized by the definite linking together of large number of subjects and the small space (Srebrenica) or small number of subjects and long duration (Sarajevo). These *quantities* make the individuality abstract and therefore, every discovery of the subjectivity surprise us, because it is not only the matter of argument, but also of emanation.

IDENTIFICATION

"Every landscape is a state of mind"

Amiel

Identification of landscape is cartography of a subject. Landscape is a subjective category. Identification of landscapes is not ensuing from a comparison with the map of the world or its copying. It comes from - to use a Staigerian term - the evocation of landscape, from the feeling of being the part of the nature as a whole, both, in body and soul. Here the body is not that "external body" which makes its presence apparent within a landscape, existing parallely with other bodies belonging to that landscape. Here we talk about the internal body, body that's closely connected with the mind and without which the mind is nothing. That body is the actual focus of the landscape.

One cannot evoke a landscape by telling a story. The story of a landscape does not belong to the person who is identifying it - in the case of the performance "Identification of Landscapes", to the Juan Carlos Garcia. Instead of the story, Garcia is offering us the whole, the whole which contains a selected collection of the essential, subjectively essential, and that what is not to be found in the mere enumeration, but in the depths of comprehension. The world is again splitting along its deep layers: it is manyfold, multilingual, multidimensional, syncopated, it is breaking through the skin... In order to gather the world into a situation, Garcia is repeating it in miniature models, in diminishing bodies. Thus the landscape, too, is being reduced to detail, which cannot be represented by any kind of map. The map of the subject cannot be surveyed, because it is only a part of the general extension.

To describe the subject incompletely, to withhold something about it, means to present it to the other. Its completeness would no longer be the matter of difference, but the matter of simulation. A perfectly described subject would be a new reality and the landscape would become a painting. Therefore, to identify a landscape does not mean to describe it, because the process of identification is not the process of painting. Landscape identification is a poetic experience, an experience of the state of mind and the subconsciousness.

Like the poetry, the dance, too, is dependent on repetition. Its role is not only to remind us of the past motion and to provide the continuity of the motion. The purpose of repetition is to gather the scattered material. Its role is to present to the eye a certain whole, to set the rhythm of perception and, what is maybe the most important, to remind the eye that its task is to observe the presented, and not to indulge *only* in self-observation. To observe is to perceive oneself in the relation to the landscape. The repetition of a landscape or its matrixes is turning us back to the relations which we have lost, because they have become scattered in the space.

The last scene of the "Identification of Landscape": performers are leaving the stage and they are being substituted by bricks, the same bricks which are used in building "walls of the missing". Here again, Garcia is doing a simple reterritorialization. The bricks are not part of the wall, they are not an obstruction between "us" and "them", between indigenous and foreign. The bricks are no longer supporting the idea of prohibition and warning. They become a link, because they do not make up a wall. The collective act of repetition has been transferred into the static representation of absent relational particulars. In itself, the brick has split the double role of bulwark - defence and dungeon, connecting and warning off. This difference in a brick is that difference which seems essential and becomes representative.

DESIRE

"We do not strive, or want, or wish, or desire, or long for something because we judge it to be good; just the opposite, we judge that something is good, because we are striving to achieve it, because we want it, long for it and desire it."

Spinoza

There are, however, landscapes which become consciousness. There are complexes of miniatures, models, information, which try to convince us that we know more than what there really is to know. (This is often the consciousness of those who have access to the information. The full weight of such consciousness is quite precisely defined by the term "well informed".) We were often leaving our "trouble area" with this illusion, pretending that we know what's happening outside of our landscape and that, on top of that, we have the experience of all that we were perceiving within our landscape. This is a two-way illusion. This is the illusion of those who are coming to us through the media and of us who are collecting through the same channels our information about "normal life". All of us "knew" all the time what was happening in the contemporary theatrical production in the world, what performances are most talked or written about, who directed them, we "knew" the dates and locations of the fêstivals. All those outside of our landscape "knew" who is slaughtering whom and why. Moreover, they sympathized with all those who needed the sympathy.

Desire for knowledge, for normality, turned into a simulation. Simulation has penetrated every pore of our everyday life. Our soldiers looked like soldiers in the movies, our reporters behaved just like American reporters, our democracy was compared to this or that, according to the occasion. Our education and skills, our way of expressing our ideas became just like theirs (anybody's, just not Serbian). Our language suddenly became insufficiently useable. It became an obstruction. Not because of some inferiority complex, but due to our desire to blend into another, less burdensome landscape. And the need for repetition without difference. We were afraid to knock on the door and not be recognized. After all, very few of those who are opening the door do not secretly wish not to find a stranger standing at their doorstep. And if the stranger behind the door can be recognized, then it can be only an official, in the uniform. Repeating its task.

The question is, why do we judge this landscape, which although real, is the result of simulation, as good, and the other, our *landscape of the trouble area,* we judge to be less good or bad? Why do we long for that other landscape? Because our consciousness about it is such that we judge it to be good. In order to determine our position in relation to the things around us, we have to imagine ourselves as part of their whole, a whole greater than ours. Our consciousness is made up of insufficient and distorted knowledge about that transition, or - as Deleuze would say - our consciousness is only transitive, a mixed-up information about our transition from one whole into another. Or to quote Nietzsche: "Consciousness usually only appears when a whole wants to subordinate itself to superior whole. It is primarily the consciousness of this superior whole, of reality external to the ego. Consciousness is born in relation to a being of which we could be a function; it's the means by which we incorporate into that being." That question is the question of transition.

IDENTIFICATION OF DESIRE

Here we can also find the simple answers. Far more difficult is to talk about the mechanisms of the performance "Identification of Landscape", because there is no distance in it, no idea about the idea, no feeling of inferiority. (Save the need for additional ideation of lyricism by forcible addition of spoken poetry that needlessly multiplies miniatures and models, thus separating them from the fundamental whole). In the play "Desire", the mechanisms are totally transparent, both representative and performing. The self-consciousness as an consciousness of performance as an consciousness of... leads to the conclusion that the dangerous feeling of inferiority is dominating the mainstream of our theatrical way of thinking. That feeling does not appertain only to the theatrical context, it comes from the opinion that our ideas are inadequate, because they threaten us. Because it seems that the worse troubles befall us when we turn around to face ourselves.

Goran Sergej Pristaš is a dramaturg and editor-in-chief of "Frakcija" magazine.

R.Carver/B.Maleš

THE BEDROOM WINDOWS

THEATRE &TD

Tomislav Zajec



Imagine a situation like this: a married couple, your neighbours, invited you to visit them in their apartment late one evening and when you arrive, you find them ready for bed...she is in a sheer nightgown and he is in his pajamas. What happened? Did they forget that you were supposed to come? Hmmm, this is quite embarassing. But they don't pay any attention to you, they simply let you into their bedroom and continue with the dialogue that you must have interrupted. Now what? In the beginning it may seem like a lot of fun - this is much more than you could ever hope to discover through those binnoculars you keep in your closet and through which you are occasionally watching (mostly *closed* !) windows of neighbouring apartments.

However, that initial embarassment is gradually returning and becoming almost unbearable when you realize that those two, totally ignoring your presence (endless circular movements), keep talking about some very intimate and yet superficial and, at least to you, totally nonsensical things, which are, by the way, the same things you and your spouse are talking about - perhaps in different order - during the sleepless nights. Even that initial spur of voyeurism (hey, they are laying it all out, are they off their rocker?) must die out when you realize that you yourself have been saying those same sentences only a few hours ago. Or that you will be saying them a couple of hours later.

This is the first impression we get while watching the couple on the stage, confined in a tight space of the little bedroom, in the new ETC production of the play written by Branko Maleš and Milan Živković, who is also the director.

The two people on stage are almost imprisoned between the sheets, in the close atmosphere of cigarette smoke, whiskey fumes and endless dialogue. And of course, surrounded on three sides by windows, those windows, which on one hand are disconcerting and on the other hand, offer us an open view of the night moves of husband and wife. The motions and lethargic absence of motion. The said and the unsaid, with the accent on the latter, which certainly has more weight.

Just such, crafty and precise recording of the dull nonsensical everyday life and later transposition of this material into a minimalistic fiction represents the basic starting point of Raymond Carver's writing, used as the textual basis of this play.

This is the sort of writing that does not chose big events or great personalities for its subject, but quietly records tiny, almost unnoticeable movements during one single moment in one single life and then presents them through the disciplined, restrained, but totally realistic dialogues and, what is more important, through the space of the unsaid.

On the other hand, the authors of the play *Bedroom Windows*, taking the situations from three Carver's short stories, which concentrate on the normal, everyday relationship between a man and a woman in the specific space of their bedroom (*Gazebo, Whoever Was Using this Bed, Student's Wife*), minutely follow that what is said or not said in Carver's text, trying in this way to reinstitute in the contemporary theatre the essentiality of the expressed, and in the case of this American writer, also of that which exists in the fragile space of silence between the lines of the dialogue.

So, to condense the meaning of the literary text into the white space between the lines and likewise, to condense the space of acting or the theatre itself between two sheets on a connubial bed, is the basic proposition from which they start: Carver, on one side, and the authors of *Windows*, on the other. And all is based on the word. On words

devoid of any bathos or superfluous drama, drastically bared to the very silence, which clearly expresses its implications. However, it is very difficult, if not even impossible, to tell what are the spouses really talking about, lying there, chained to their bed. They are simply exchanging images that are momentary floating before their eyes, relating broken bits of memories, repeating by reflex their nonsensical customary phrases, then they become silent and thereupon break up the silence with some very intimate, private witticisms, which for us, sitting in the auditorium, remain mostly incomprehensible. On the other hand, however, this is not very important, because their banalities are meant to achieve something else - to make us aware that in our own lives we also use some very similar phrases. And there our slightly depressive feeling grows into a feeling of discomfort: who likes to see oneself exposed on the stage? Details, seemingly of no importance, as also their order or absence of order, make the layers of everybody's life and this is the principle followed by the authors in their dramatization of Carver's stories. Their dramatization thus remains completely within the sphere of everyday *trifles*, small, unimportant details which even to us may seem important or crucial just for a few moments and then they are forgotten, lost without a trace.

However, playing with Carver's text, the authors have been somewhat inconsistent in their dramatization, polarizing a little too sharply vulgarities and colloquialisms in one part of the dialogues and the pure literary phrases used in quieter scenes in which the focus is on memories or reveries. It is possible to detect in this an intent to distinguish the scenes with stronger dramatic tension from more lyrical episodes, but it is hard to accept as realistic and possible such sudden change of the character of speech.

On the other hand, the scenery - a bedroom with the dominant bed which enables us to feel immediately the atmosphere *between the two sheets* - follows simply and therefore, consistently Carver's minimalism. The tight space, "walled in" on three sides by the audience, confines the acting area to 2x2, and still opens it up transparently and manages to bring out the underlying meaning of the play. I'd say, an extraordinarily constructive claustrophobic atmosphere.

And this is the moment when we should return to the windows and the reason why they seem so disconcerting. Namely, at first they create an impression of forbidden pleasure of spying - what can be found in the darkness behind a half-closed window? If we peer a little further into the room, during the play, this feeling of pleasure will soon be gone. In fact, sitting in the audience, we will not feel like someone hidden in the closet, peering through the keyhole, but rather like someone literally pushed into the room, right to the edge of the bed. The audience is simply, whether they like it or not, sitting *inside* the room, hoping all the time that they will not have to intervene and that somebody else will not some day participate in this same way in *their* incoherent night conversations.

On the other side, windows always suggest breadth, openness, a view. This performance, however, brings a wondrous shrinking of theatrical space onto the white square, where the reality and the image of this reality are being constantly mixed, until after a while it becomes impossible to properly distinguish the one from the other. This is exactly the reason why, in my opinion, it was necessary to rely more on the theatre. To widen the space, to give a more universal foundation to that what is happening on the stage, because at one point the dense intimacy of *Windows* suddenly threatens to squash the play with its condensed restraint. In this sense, the skillful play with sound and pictures provided some of the necessary widening. Projection of photographs as halted motions above the bed gave a certain cinematographic effect, but the play with sound was certainly more interesting. Sound, either as sound of speech or natural sounds represents the first, intimate theatrical circle of which I was talking. Apart from that, the use of amplified sounds of motions and recorded dialogue gives the necessary breadth and reinstitutes the lost balance. It is very important to mention the question of rhythm and the maintaining of rhythm in the situation when the expression is reduced to the minimum, in the dense atmosphere which insists on *physical* stillness, even when it comes from an internal explosion which always has to remain within the limits of silence. Because of all that, this play demanded a great amount of performing skill from the duo Barbara Nola - Dra`en Kuehn, who both understood Carver very well, as also the demanding tasks imposed by his texts, so that they generally succeeded in staying within the space of restrained expression and did not fall into the trap of literal interpretation.

All above mentioned elements offer us a sufficiently intriguing 70-minutes journey into the intimacy of a man and a woman, into a space wherein that what is said becomes instantly unimportant and that what remains unsaid becomes essential. And this, the unsaid, is exactly that on what we shall later build our own construction of the essential, so that the stage performance will have its metaphysical recapitulation which can continue obsessively until we decide to ask for the expert help.

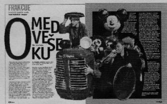
In other words, if we peer hard enough through the offered *Windows* the faces returning our gaze from within will be our own. The bed that the authors have offered us is *unfortunately* wide enough for all our fears, desires, deceits, stupidities, banalities and silences. And this fact will again, undoubtedly, influence our mood after the end of the performance, but for this we should not blame *The Bedroom Windows*.

Tomislav Zajec is a student of Dramaturgy at the Academy of Drama Art in Zagreb.

Zagreb Youth Theatre
Rene Medvešek

BUCKET

Ivica Buljan



Writing about Rene Medvešek one should start with his activity as director cum storyteller. One should not try to explain his phenomenon by actors' dissatisfaction with the "director's theatre" (in fact, we don't have this kind of theatre in Croatia), or as an expression of contempt for the institutions, in other words, by none of the overused phrases which serve as the basis for construction of a current myth about **independent productions.** Medvešek is not an unsuccessful actor or unrealized manager. His theatre comes from a **monumental insufficiency** (Derrida's **monumanque**), from the internal tension of the artist and not from performer's frustration. The roles, of which other actors are dreaming, Medvešek has already played or refused to play.

The subjects he is dealing with in his performances tell us much about the competence of his theatre. Ecology (for children), story and love, in various orders of importance, appear in all three plays ("Frigoland", "Crumby and Worm", "Bucket"). They are even more convincing if they are arranged in an order opposite to the one mentioned above. Ecology is a personal feeling of responsibility for the world, but at the same time, it characterizes the style of his performances. His aversion toward technology and the preference for second-hand materials and objects are not the result of necessity, but the gesture of choice. The stories he tells the children in his plays, made on the basis of a well known text or some "self-devised" idea, are easily understandable both, in their immediate meaning and as a metaphor. Love as a motive is intertwined with the first two subjects. Shyly parental and conspicuously asexual, love can be, in some of the best moments in his plays, cruel and destructive almost in a **Genetesque** manner.

Medvešek's thinking procedure is a certain **bricolage.** Bricolage is the term for the kind of amateur work, in improvised technique, in special circumstances and with adapted materials. Bricolage is an expression of a joyful art and pleasure, a concept which in the early 90's was called **noble dilettantism.** Its leading representatives are Joseph Nagy and the Norwegian group Baktruppen, a Panonian theatrical philosopher on one side, and Scandinavian hedonists on the other. Medvešek's theatre is somewhere in the middle. The choreographed story links him with Nagy. Although the performers are not using dance vocabulary in any of the shows, body is the central medium of storytelling. The performing technique is a mixture of puzzle mime, pantomime and film acting (especially in the comical and sentimental scenes).

Another link with Nagy is a certain old-fashioned quality (both, Medvešek and Nagy, are not very fond of the present-day world and prefer to return to the beginning of the century), while the neglectance of performing perfection is turned into an advantage, similar to the performances of the Norwegians. Further noticeable relation with Norwegian group is the infantilism, but there is an essential difference between radical investigative orientation of Bak-truppen and Medvešek's firm predispositon toward a repertory for children, which misleads the interpreters of his performances into writing tales, instead of critical reviews.

The actors reduce their characters to types, thus giving them a general meaning. Crumby is an old bachelor professor who is losing a touch with reality. Worm is **technician** (as he was fondly nicknamed in the advertisement for this play on Radio 101), the savvy loafer with perfect sense for action. All tramps in the play are extremely typified, often reduced to basic functions (mum, dad, "Snow White", gentle little boy, Amazonian woman, \ur|ica,-con man...). The characters in Medvešek's plays are children, old people, tramps and animals. In other words, all the unprotected heroes of Deleuze. In that case, their author could be interpreted as a healer of the world and of himself. "Bucket" reminds us of a dream of a feverish child. In front of child's eyes rolls a fantastic movie composed of pictures from the imaginary and real life. It would be possible to determine the exact moments which generate directing and acting impulses. Who knows the actors of ZKM, knows that every one of them is playing his own, particular role. This is the reason why there is so much joy in their acting, but also some excesses, some superfluous prattle. The beginning reminds us thematically of the framework of the ZKM's production of "Jungle Book". The scenery represents the place at the edge of the town (rubbish-heap), where the tramps are living. They build an improvized stage and play the object theatre. The performers introduce themselves with characteristical sounds and motions. Parallely with this **theatre within theatre** enfolds the paraphrased story about the Snow White, who is saved from death by chocking on the apple-bite by the shrewd loafer and the bucket. The bucket will also save her from thirst. Solidarity at saving her life will reconcile even the worst of enemies. When the garbage men come in the morning, the little group will fly away on some Leonard's flying machine, up into the sky, like ET.

To Medvešek, the production of his plays is the production of health. Deleuze's teacher Spinoza call this a **little health**. It comes from everything that the author has seen, heard and experienced in his relationship with people and objects. Just like a sick child, Medvešek's **little health** lives in the place once inhabited by catharsis. "Crumby and Worm" was thus an instructive play for children with a metaphor about the virginal old man who is (re)sexualized through the young loafer. Therefrom the general joy over the happy ending.

In "Bucket", as in other Medvešek's plays, the happy-end functions as a release, it's therapeutical. The tramps preparing the theatre performance on the rubbish-heap represent the artistic standpoint and also the ethical attitude of the director, who is totally devoted to the moment, a trifle, to the small and helpless.

Ivica Buljan is a dramaturgist and theatrical critic from Zagreb. He is one of the editors of "Frakcija".

Premiered at the last year's Eurokaz, in the French Pavillion, the production of "Phaedra", directed by Ivica Buljan, was invited by Primorje Summer Festival in Koper, where it was played in the open-air theater in the Atrium of the Regional Archives. Last fall it was performed in a renewed version in the Theatre &TC and this version was presented at the International Festival Madrid Sur in Spain. This January "Phaedra" played in Cankarjev dom in Ljubljana, in June it will be performed at XI Caracas Festival in Venezuela, in the beginning of July at the Festival Skopje Summer in Macedonia and in November at the Festival in Salonika, Greece - the current cultural capital of Europe.

PERFECT LOVERS

Zlatko Wurzberg



If we did not live through or experience the things we read about in a book, than we might just as well not read it. In books and generally, in the works of art, we always look for the impressions which we have experienced ourselves or for which we surmise that some day we might experience something like that. Especially in those works of art which opens to our mind because they represent various forms of experience. In which we still have not determined the clear line where the life turns into art; there where, before we are able to admire the beauty, we see the blinding flash of passion or feel it like a slap, right across our mouth, because we recognize ourselves in it. Not that we don't know what is the matter - permeable as we are for the events, just as for the music, which overpowers us because emotion is quicker than the thought. Nothing else, no literary text, or painting, or theatre, has such power, those works of art leaves us more freedom, they keep us at the distance. Anyway, we shall (too) soon collect ourselves again and realize: "This is not real life, this is only the work of art", and already, on our way out of the theatre auditorium, emotion that we felt will turn into a cognitive experience. The dizzying seduction of such works of art can be explained by our tendency to experience them as initiations. In them we find the magic keys with which we can detect and open in ourselves those places which we would never know how to unlock without them.

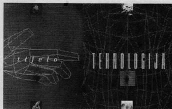
If by following such aesthetical directions the viewer has succeeded in locating the roots of the personal impression caused by the work of art, then he has also felt its ethical function that has replaced the old catharsis. Creative procedure used to construct the performance of "Phaedra" is in no way less subversive, although the director has used traditional, classical aesthetic ways. By involving her own discourse in the historical forms, Ivica Buljan has made them less transparent, less lofty; the subversion of tradition is in the very gesture of its appropriation.

Phaedra and Hippolytus are two heroic figures from Greek tragedies who are, perhaps, closest to us today. The great story happened one generation before them, they are its offsprings, the Second Flush. The mythic epitome of mindless passion is Medea. Phaedra is her complement. Almost an Ibsenian or Strindbergian character. Phaedra is a formula of rejected desire. She represents an Epicurean and psychoanalytical plot: unfulfilled desire produces an internally corroding illness. Anxiety, defined as aimlessly floating sexual libido, turns against itself and spreads the poison. Phaedra is a tragedy because the final explanation is physiological and not psychological. The stage is set for the conflict of psychological powers, but the Nurse will explain, as in a psychoanalysis, that there is no personal conflict between that what one long for and that what one wants. The horses of desire will throw out of the saddle every rider, regardless of how strongly he wishes not to hear their neighing. Phaedra could have been staged in two ways: with many gestures, as an operatic cry or watching helplessly her own passion, unable to restrain it or change it. For the second choice, presented in this performance, the artistic and biographical justification can be found in Jean Racine and Marina Cvetajeva. It is possible to endure the agony of dying love.

Aleksandar Bašerok. With a little effort we could find everything about this relationship, to the last detail. This is the task for an erudite. To halucinate about still warm bed sheets. While we watch the performance, we can experience that bitter feeling that accompany the process of opening of eyes before our own life. While we are trying to find the desire that we've lost, we want to be in contact with somebody, we want love, friendship, but one must not forget that the mouth that's kissing is the same mouth that bites and tears. Phaedra adopts that lower presumption which reduces to egotism all noble feelings that we firmly hold onto and exposes the selfish foundation of sincerity, friendship, love. Il n'y a pas d'amour, il n'y a pas d'amour - that's another inexorable contemporary answer in the same psychosexual sphere.

THE LAST TERRITORY

Bojana Kunst



Couple of years ago, at the sculptural biennial in Australia, the guru of contemporary performance-art, Stelarc, presented his sculpture named *Stomach Piece*. He slowly lowered the micro-camera through his mouth and esophagus and it transmitted the precise picture of the content and the surface of his pulsating esophagus onto the big screens. Camera travelled through his body, lighting up the landscape of his stomach: it turned his body inside out. The picture that we saw on the screen was reflection of the view of the miniature sculptural structure, as Stelarc called his micro-camera. The inside of his body offered itself to the artifact which transmitted the picture of the internal spaces of his body with a help of video technology. So, there are no secrets left any more. However, the secrets were actually unveiled long before that.

In the period of Enlightenment the public shows of autopsies have been abnormally popular and fascinating. The precise procedure of dissection of the body and its structure stimulated also the fantasy of the artists, so that paintings showing scenes from autopsy rooms became a veritable aesthetical stereotype of that period. Moreover, the liberal exposure of the body represented one of the most important scientific technologies and metaphors that signified characteristic desire of the Enlightenment period to uncover the hidden, to see that what cannot be seen (the same desire led to the invention of microscope in that period), in other words, to reach the very end, the place where we can never be, which we can never reach. That fundamental desire which forms the technology of the Enlightenments's logos, marks in a quite significant measure also the contemporary impetus toward learning and knowledge and remains still today the main incentive in development of high technologies. Therefore, it is certainly not a mere coincidence that the Enlightenment, with its technological discoveries (autopsy, anatomy, optics, microscope), influences the contemporary scientific techniques and - through a contact - also contemporary artistic techniques, so that we could regard the period of Enlightenment as a forerunner of contemporary artificial environments, animated automatons and visualization devices. Thus we can say that in the period of Enlightenment we had for the first time gained an access to the information - through the methodic autopsy procedure.

The same procedure of dissection, however, continued, gradually passing through various stages, so that today dissectionary information became also the aesthetical information: inside of a human stomach can now function as an aesthetical picture, because it reflects a different aspect of physicality, a different or another reality, different grooves and lines, offering at the same time a specific aesthetic pleasure, which would be easiest to call the pleasure of interaction, the pleasure of a distanced presence.

Dissectionary (autopsy) information is an aesthetical information also because it establishes, in techniques of high technology, the specific status of the human body - which is the body beyond the difference, the distanced body, the last territory of the pure here and now, the body which we can cut by means of high technology without fear that we might hurt it; we can subject it to the continuous deconstruction without being forced to do it manually or in close contact; we can throw it into the endless space of intertwined network of the Internet, into the network of dispersed fluid identities. "Mouthless, tongueless, teethless, buttockless, anusless, itself just an epidermal play of perversion, the body is just the body, devoid of any need for organs" (Herman Blau). We can cut it or fall in love with its depths at a distance.

In the 20th century, the establishing of this distance from the body begins with avantguarde movements at the beginning of the century, first with radical tendency toward a disciplined, uniformed and complete body of an automaton or a visual structure, and later with happenings and performances during the 60's and 70's, when the body of ecstasy (which is also some other body) was put on the stage and at the same time concretely invaded (SM performances of Gino Pana, Chris Burden, Orlan, etc.). Although it may seem that in these bodily performances the body becomes most concrete, in fact, these performances establish the greatest distance, the body becomes nothing else but the object, an object that we - licensed by technology - can invade, cut or talk of it (of our own body) as of body/material

(this is, for instance, characteristical for Stelarc's emphasized distance). The body is no longer the house of the Self, it is simply a live form, material, something that could be even more intensively transformed with a help of modern technologies, so that we can proceed beyond its mere physicality. The doppelgaenger fantasy, which will become reality once we have fully developed the technology of virtual reality, additionally confirms that the body will soon be able to function in another reality, i.e. it will finally feel at home within the information matter, which, of course, brings with it different physical laws. Well then, but what is happening with our own physical body, that which we carry around with us every day, that through which we rest, which feels the toothache - and what about the aesthetical strategies, which have at their disposal the procedures of high technology, how they react to such image of the body?

We could say that there are less and less secrets about the body or that those few remaining ones are becoming increasingly shy (by this I don't mean the current ethical debate provoked by the latest successes of genetics technology). The body has become obsolete (Stelarc) or invalid (Virilio). In order to be able to tele-communicate - like any other information - or to be transported by tele-kinesis, the body needs a great number of helping devices and still remains more similar to the body of an invalid. Movements, or order of movements, have become superfluous, even the voice is no longer sufficiently effective; the latest technology shows that our body is slowly transforming into a linear code, which we shall soon be able to read by scanner. So, in order to be able to act globally, to act at a distance, we are gradually equipping ourselves with devices which are totally crippling our mobility. "Everything is happening in such a way that there is no need to move or to go somewhere." (Paul Virilio) And because the movement has ceased to be effective, because it ceased to be dependable, because its function has been reduced to a minimum, we can observe the gradual establishing of distrust toward its modes also within the contemporary artistic genres. In a number of performances it is already possible to start by computer a preprogrammed motional or choreographic connections, like for instance, in Stelarc's performance piece *Obsolete Body* in which his body moves according to commands of our "mouse" and performs the preprogrammed choreographic segment, regardless of physical laws of space (we can start him into motion from another part of the world). The current stage in technological development makes the invalidity of the body even more zable, since in spite of its many fascinating possibilities, the modern technology is still unable to produce effectively moving pictures, so that it seems as if the pictures on the network are, in fact, reflecting our own immobility in front of the monitor. The situation is rather paradoxical: wandering through the network gives us a feeling of motion (surfing), although we are constantly surrounded by immobile or very awkwardly moving pictures (moving in their "frozen" state) and although we ourselves are totally immobile. This feeling of motion comes from another network mode, namely, from the mode of discursiveness, which I shall mention again in the concluding part of this text.

Further, the body is no longer the basic total structure model, which through the history formed the actual basis of the ideal, both, in science and in art. The biggest conglomeration of knowledge and information today, the Internet, is too complex and marked by an endless multilevel discursive structure to have the structure of the body as its primary architectural support - as it was the case with the biggest compendium of knowledge in the Enlightenment period: D'Alembert's *Encyclopaedia* (1751-1780). The Internet structure reminds us more of another encyclopedic attempt of that period, namely, the *Encyclopaedia of Mistakes* , compiled by Pierre Bayl (1647-1706), which was a lucid travesty of enciclopedism itself and contained, in fact, a certain democratic impulse which will later become an important element of Internet. Namely, the main principle of Bayl's encyclopaedia was complete renouncement of any determining principles. This allowed the inclusion of literally every accidental mistake, of literally every coincidence.

Since for quite a long time already the body is devoid of any mystery, a beautiful body exists as marketable goods with its market value and its place in the hierarchy. That's, of course, the preparatory area for some of contemporary network projects and performances, structured as continuous revealing of the obscure beneath the surface of a beautiful body. The obscure is expressed in the endless plastic surgery which the feminist performance-artist Orlaine is conducting on her face in Paris, the obscure relationships between ideal bodies are being revealed in the Internet project *Bodies Incorporated*, which allows the visitor of the project to construct their own body, which later act through proportions and relations of the preprogrammed corporation. On one side we have criticisms of the general idea of this corporation, and on the other side, the exhibition of virtual bodies that can be wiped out with one move of the hand, should they break the rules or if we wish to have a new body.

So, the body itself, in the contact with high technologies, has a certain status of the last territory, present also as the territory of the distance, the territory of the pure here and now, never comprehensible as a whole, always just through the perspective of its deconstruction. That's a space of dissection, where the body is not presented, it only functions as pure material, without any repetition. That last territory is very similar to Artaud's concept of "body without organs", the body of pure presence, which has fataly marked Artaud's life and his theatre theory. It is interesting, namely, that his theory influences today's technological artists and

english

theoreticians, who in several places mention Artaud as "the man who already fifty years ago heard the dissectionary voices of Internet" (information about the Project Artaud on Rhizom Net). Among the examples of that influence is also the installation dedicated to Artaud. The information about this installation was recently circulated on one E-mail list (Rhizom Net). Installation lasted one month and was composed as conglomeration of performance art, telecommunication and video observations, while its composition was constructed by interactive inclusion, so that through electronically induced interferences and shifts the network of Artaud's neurons was drawn out, with intention to make out the outline of his physical and ephemeral body. Artaud himself had a similar intention in one of his last perfomances in the famous theatre *Vieux Colombier*, about one year before his death, when all his friends and fans have gathered, along with other people curious to see the real performance of the theatre of cruelty.

Artaud has seriously prepared for that, so called, literary soiree and has staged the agony of a man dying of bubonic plague, a man under torture, he accompanied his performance with shouts and delirious cries, acting out his own death and crucifixion. Thus, one of the last Artaud's appearances was dedicated to the act of coming face to face with his own fantasy of disarticulated, dissected body, body as the point of shifting, separation and constant fuidity which is the pure presence and body without organs.

So, the old utopian wish to work without a body, fataly marked Artaud and his personal tragedy. He could not know, however, that in somewhat over half a century this utopian wish will become something quite normal. For him, this wish was connected with the fundamental existential experience, with problems linking body to existence and the weight of difference which its substance cannot bear. For the aesthetical strategies of high technologies this wish is the question of technique and searching for a new methodologies, where the body itself is not the carrier of any existential experiences, but an extensible epidermal form, for which the fundamental mode of communication - at least at the present stage of technology development - is discursivity (Internet is still and first of all textual). (1) So, in contact with the technology, the body becomes fragmented, endlessly fluid and loses its identity. Wandering through the Internet means scanning through a network of dissected identities, all of which are participating, participating as discursive units. Identity is not defined by body or gender any more; moreover, the performative qualities of the identity can no longer be perceived as a fixed complex of qualities: through endless interaction they are becoming accidental and continuingly reproduced in various discursive contexts. Identity becomes fragmented also in the moment when there are no more spatial limitations, when it comes to the separation of the body from the space, when the groups are defined no longer by spatial, but by discursive qualities. Exactly this loss of identity allows artistical strategies the specific incision into the body as specific structure which tends to move away from traditional physicality of bodily limitations, such as space and time, to move away from the causal or non-causal logic of presentation and to form instead some new structure: a structure wherein it would be possible to participate from a distance; a structure which will have the characteristics of information matter and which will be duplicated at countless levels. The speed and endless interaction are the characteristics of this structure, which means that the views are constantly changing and breaking, that the aesthetical strategies are constantly resolving on countless sides, entering constantly more and more of new information and in their wish to perceive that what's beyond, they continue to empty the body more and more. Exactly because the body of Internet and high technologies is just as hard to put into motion as our own everyday body. Because the body is like a pure surface of epidermis, without organs, without a self-sufficient internal structure. Along with the diminishing of the biosphere of the world, we are witnessing the diminishing of the biosphere of the body.

(1) There are at least a few directors in Slovenia who are conceptually realizing that contact between the two levels, the level of the network and the concrete theatrical level. Directors, like for instance, Igor [tromajer and Marko Peljhan, are intensively preoccupied with interactive network projects in theatre, which influences the specific comprehension of communication between actor and director.

Literature:

- Barbara Maria Stafford: Body Criticism, Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine, MIT Press, 1993.

- Paul Virilo: Liberation Speed, [OU, Ljubljana, 1996.

- Antoine Artaud: Theatre and Its Double, MGL Library, Ljubljana, 1994.

- Herman Blau: To All Appearances: Ideology and Performance, Routledge, New York and London, 1992.

- Mark Tribe: Postmodern Time, Rhizom Raw (Internet)

- Jean Baudrillard: Corps muscules, Les Saisons de la danse, 1994.

Akademija dramske umjetnosti u Zagrebu
Academy of Drama Art
Zagreb
Trg maršala Tita 5
10000 Zagreb
tel. (1) 446 036
fax (1) 446 032

Centar za dramsku umjetnost
Center for Drama Art
Hebrangova 21
10000 Zagreb
tel. (1) 447 210
fax (1) 417 476

Daska, Kazalište
Jure Kaštelana 30
44000 Sisak
tel. (44) 511 206
fax (44) 31 314

Eurokaz
c/o Centar za dramsku umjetnost
Hebrangova 21
10000 Zagreb
tel. (1) 447 210
fax (1) 417 476

Francuski kulturni institut
French Cultural Institute
Preradovićeva 40
10000 Zagreb
tel. (1) 455 8111
fax (1) 448 655

Gavella, Dramsko kazalište
Frankopanska 8
10000 Zagreb
tel. (1) 422 777
fax (1) 431 919

HIPP-MAPAZ
Đorđićeva 17
10000 Zagreb
tel/fax (1) 481 0203

HKD teatar
Strossmayerova 1
51000 Rijeka
tel. (51) 209 551
fax (51) 209 537

Hrvatsko narodno kazalište "Ivan Zajc"
Uljarska 1
51000 Rijeka
tel. (51) 212 318
fax (51) 212 600

Hrvatsko narodno kazalište u Splitu
Trg Gaje Bulata 1
21000 Split
tel. (21) 585 999
fax (21) 583 643

Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu
Augusta Cesarca 1
42000 Varaždin
tel. (42) 214 688
fax (42) 45 288

Inat, Dramska radionica
Sergejevaca 32
52000 Pula
tel. (52) 23 915
fax (52) 22 881

ITI, Hrvatski centar
ITI, Croatian center
B. Magovca bb
pp 99
10010 Zagreb
tel./fax (1) 660 1626

Kerempuh, Satiričko kazalište
Ilica 31
10000 Zagreb
tel. (1) 424 120
fax (1) 424 509

Labin Art Express
Rudarska 1
52220 Labin
tel./fax (52) 857 042

Mala scena, Kazalište
Medveščak 2
10000 Zagreb
tel. (1) 272 451
fax (1) 273 350

"Marin Držić", Kazalište
Pred dvorom 3
20000 Dubrovnik
tel. (20) 26 437
fax (20) 411 434

Mig Oka
Trnsko 40a
10000 Zagreb
tel./fax (1) 431 919

Montažstroj
Borovje 12a
10000 Zagreb
tel./fax (1) 613 1112

Muzej suvremene umjetnosti
Museum of Contemporary Art
Katarinin trg 2
10000 Zagreb
tel. (1) 425 227
fax (1) 273 469

Pinklec, Kazališna družina
Trg Republike bb
42300 Čakovec
tel. (40) 311 488
fax (40) 312 770

PUF
Sergejevaca 32
52000 Pula
tel. (52) 23 915
fax (52) 22 881

Putak, Agencija
Nova cesta 85
10000 Zagreb
tel/fax (1) 329 159

Stereo
c/o HIPP-Mapaz
Đorđićeva 17
10000 Zagreb
tel/fax (1) 481 0203

Studio Mare
Markovićev trg 3
10000 Zagreb
tel/fax (1) 435 520

Teatar Exit
M. Tartaglie 14
10000 Zagreb
tel./fax (1) 4550 535

Teatar Lero
Ilije Sarake 7
20000 Dubrovnik
tel. (20) 21 730
fax (20) 411 189

Teatar &TD
Savska 25
10000 Zagreb
tel./fax (1) 278 068

ZeKaeM
Teslina 7
10000 Zagreb
tel. (1) 427 526
fax (1) 427 495
a

Kontakti

PRETPLATA SUBSCRIPTION

Pošaljite na:
adresu ili faksirajte:
Send it or fax to:

CDU
Hebrangova 21
10.000 Zagreb
Croatia
tel. +385 (1) 447 210
fax +385 (1) 417 476

Da, želim se pretplatiti na 4 broja Frakcije.
Cijena pretplate je 80 kuna.

Yes, I would like to subscribe for four issues of Frakcija .
The subscription rate is 30 USD.

Ime/Name ....

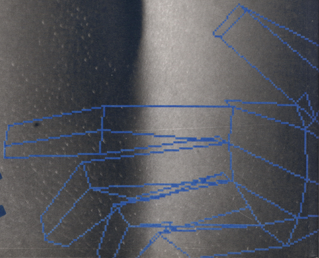
Organizacija/Company ....

Adresa/ Address ....

tel. ....

fax ....

signature ....



F